LOEB MUSIC LIBRARY
ML 1DWZ

Mus 176.194

RICHARD ALDRICH

THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

DATE DUE

GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.

Richard Batka

Muſikaliſche Streifzüge

Mit Kopfleiſten von J. V. Ciſſarz

Florenz und Leipzig 1899
Verlegt bei Eugen Diederichs

Mus 176.194
~~Mus 199.145~~

HARVARD UNIVERSITY LIBRARY FEB 11 1957

HARVARD UNIVERSITY

OCT 9 1961

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Vorwort.

Dir,

liebe Gra,

die Du mit mütterlicher Sorge über meinen Entwickelungsjahren wachteſt, Dir einzigen Vertrauten meiner jugendlichen Beſtrebungen, widme ich die Sammlung von Aufſätzen, die ich, einer ſchriftſtelleriſchen Gepflogenheit und wohl auch dem eigenen Wunſche folgend, zu dieſem Buche vereinige. Du wirſt alle Zweige meiner muſikſchriftſtelleriſchen Thätigkeit darin vertreten finden: die Darſtellung aus den Quellen, die Niederſchrift perſönlicher Erinnerungen, die Mittheilung aus neuen Materialien, den äſthetiſchen Eſſay und die leichte Tageskritik, die Parallele und die Exegeſe, das Doktrinäre und das ans Leben Anknüpfende, und vielleicht gewinnſt Du den Eindruck, als habe ich jetzt, da ich zu neuen Pflichten und Aufgaben ſchreite, auch meine Kräfte prüfen wollen, ob ſie nach dieſem Inventar des bisher Geleiſteten zu ſchließen, auch für den künftigen Wirkungskreis ausreichen würden.

Die Aufſätze ſelbſt ſind Dir wohlbekannt, wenn Dich auch mancher zunächſt befremden mag, weil er entweder gekürzt und vom Ephemeren ſo gut es gehen wollte, geſäubert, oder erweitert erſcheint, theils durch neue Zuſätze, theils durch Einarbeitung von ſpäteren Artikeln über den-

ſelben Gegenſtand. Berichtigt hab ich nur thatſächliche Irrthümer. Im Uebrigen konnte es mir nicht beifallen, meine ſchriftſtelleriſchen Erſtlinge, die man aus den beigefügten Daten, wenn nicht aus der juvenilen Schreibweiſe ſogleich erkennen kann, auf den heutigen Stand meiner Anſchauung zu bringen, nicht bloß, weil ich ſie vielleicht ganz hätte umſchreiben müſſen, ſondern weil ein Autor auch Werth darauf legt, die Phaſen ſeiner Erkenntniſſe irgendwie feſtzuhalten.

Und nun, wo der kühle Herbſt Dich früher als ſonſt aus Feld und Wieſen in die Stube treibt, nimm das Buch und lies es mit dem hellen Blick, der Dir eigen und in der Ruhe, die Du Dir nach einem langen, kummerreichen Leben und Wirken wohl gönnen ſollſt. Von Anderen muß ich fürchten, daß ſie ihre Anſprüche höher ſpannen, als eine Sammlung von Parergen ſie billigerweiſe zu befriedigen vermag. Dir aber wird ſie genügen und ſelbſt das Unzulängliche darin können Dir die Erinnerungen, die es erweckt, mit einem milden Lichte verklären.

Prag, Anfang September 1898.

Dr. R. Batka.

Inhalt.

Seite

Widmung.

Romantik.

Grillparzer und der Kampf gegen die deutsche Oper in Wien 1

Aus Schumanns Lehrjahren 30

Zur Erinnerung an Clara Schumann 37

Ambrosiana 47

Wagnerstudien.

Wagner als Romantiker 61

Wagner und Grillparzer. Eine Parallele 85

Loge 99

Lohengrin nach Bayreuther Muster 105

Bayreuther Nachklänge 120

Aus der Zeit.

Von Hänsel und Grethel 139

Das Heimchen am Herd 157

Also sprach Zarathustra 169

Grundsätzliches.

Seite

Vom Verkennen 181

Zur Musikästhetik 189

Die Musikballade 195

Mischkunst 207

Melodramatisches 215

Zur Reform der Volksfeste 258

Romantik

Grillparzer und der Kampf gegen die deutsche Oper in Wien.

(1894.)

Die zahlreichen Aphorismen, Tagebuchblätter, und Satiren Grillparzers, welche sich auf den Kampf der deutschen gegen die italienische Oper in Wien beziehen, erfordern eine zusammenhängende Betrachtung umsomehr, als sie die einzelnen Phasen einer für die gesammte Kunstgeschichte wichtigen und noch lange nicht hinreichend gewürdigten Periode des Wiener Musiklebens widerspiegeln. Auch ist es gerade dieser Kampf, der alle Eigenthümlichkeiten der musikalischen Anlage Grillparzers an das Licht bringt. Was hievon aus den allgemeinen Culturzuständen Oesterreichs hervorgeht, oder im Besonderen der Individualität des Dichters zugehört, soll im Folgenden stets zu scheiden gesucht werden, denn nur auf diese Weise läßt sich sein Verhalten in jenem künstlerischen Streite völlig verstehen.

Von jeher lag in der Donaustadt die Neigung zur Pflege der idealen Güter im Kampfe mit einem starken Hang zu üppigem, sinnlichem Lebensgenuß. Und immer,

wenn es einem großen Genius gelungen war, durch Verſinnlichung der Ideale und durch Veredelung der Genußſucht die beiden feindlichen Mächte zu verſöhnen, brauchte nur ein verführeriſcher Lockvogel wiederum an die niederen Triebe des Volkes zu appelliren und der Riß klaffte tiefer als zuvor. So iſt es Herrn Walther von der Vogelweide gegangen, deſſen höfiſches Singen der Schalk Neidhart mit ſeinen Tanzreihen verdrängte; und ſechs Jahrhunderte ſpäter das gleiche Spiel, zwiſchen Beethoven und Roſſini, den Claſſikern und Strauß, Wagner und Offenbach. Die Perſonen wechſeln, aber die Rollen bleiben dieſelben.

Seit den Tagen, da Walther zornig ſein „Frô Unfuoge ir habt gesiget“ rief, bewegte ſich das Wiener Geiſtesleben in der durch den Reuenthaler eingeſchlagenen Richtung. Die Tanzweiſe, und zwar die „dörperliche“ mehr und mehr, beherrſcht die ganze Lyrik, wie der Schwank die erzählende Poeſie. Wien wird das Eldorado der fahrenden Spielleute, mehr Muſikos und Inſtrument, rühmt Schmeltzl, finde man gewißlich nirgendswo. Bald gewann die muſikaliſche Seite der Liedkunſt, das Gefallen an der unmittelbaren Wirkung des Klanges in demſelben Maße die Oberhand, als bei den in ſinnlichem Wohlleben verſunkenen Hörern die Luſt und Fähigkeit zum reflectirenden Genießen, zur Auffaſſung der rein gedanklichen Elemente ſich verlor. Dieſer Proceß wurde noch beſchleunigt durch die im 17. Jahrhundert vollzogene Abſperrung Oeſterreichs von Deutſchland und führte ſchließlich den völligen Untergang der Dichtkunſt ſowie eine Alleinherrſchaft der Muſik herbei, deren Folgen man noch in unſeren Zeiten gar oft zu verſpüren meint.

Unter ſolchen Verhältniſſen iſt es ganz begreiflich, daß der große Aufſchwung unſerer Cultur in Deutſchland auf intellectuellem, in Oeſterreich auf muſikaliſchem Gebiete ſeinen Ausdruck findet. Bei dem ſchweren Drucke der Cenſur erſchien die Muſik unter allen Künſten thatſächlich als die einzig freie[1]) und einem Zuſtande des Empfindens die angemeſſenſte, den Grillparzer ſelbſt treffend mit

Man ſpricht nicht, denkt wohl etwa kaum
Und fühlt das Halbgedachte

bezeichnet. An keinem anderen Orte und zu keiner anderen Zeit war die Muſik je wieder ſo tief in das geſammte öffentliche und häusliche Leben eingedrungen und ſo feſt mit dieſem verwachſen. Nirgends hat ſie das geſammte künſtleriſche Bedürfniß eines Volkes ſo ausſchließlich zu befriedigen vermocht. Sie erſetzte bis zu einem gewiſſen Grade Poeſie, Literatur, Politik, Philoſophie, und Grillparzer gab nur der allgemeinen äſthetiſchen Ueberzeugung ſeiner Landsleute Ausdruck, wenn er, an Schopenhauers berühmte Hypotheſe gemahnend, die Tonkunſt als „des Weltalls Summe“ bezeichnete.

Was die breiteren Schichten des Volkes an den Werken Haydns und Mozarts anzog, war zunächſt ihre ſinnliche Schönheit. Von dieſer entzückt, lernten ſie bald auch das Verſtändniß für Form und Inhalt, während in Deutſchland das muſikaliſche Urtheil nicht ſo ſehr von der Wirkung, als von den Urſachen, vom formalen Bau, von

[1]) Grillparzers Werke, 5. Auflage, III, 45.

der harmoniſchen und inſtrumentalen Zuſammenſetzung eines Tonſtückes her ſeinen Ausgang nahm. Darnach verſtehen wir, warum die Deutſchen bei den Wienern in muſikaliſcher Hinſicht als Gelehrte, Pedanten und Unkünſtler betrachtet wurden und warum die productiven Muſiker das Wiener Publicum jedem anderen vorzogen. Berichtet man doch der Rochlitz'ſchen Muſikzeitung (1800), daß jede gute Oper in Wien „ſehr zahlreich, von den nämlichen Perſonen zwanzig, dreißig Mal, ja noch öfter gehört werde, blos um ſich, da ſie die erſten Male das Ganze gehört haben, an den einzelnen Schönheiten zu ergötzen. Wenn ein Sänger nur drei oder vier Tacte mit Gefühl vorträgt, wenn ein kleines Solo eines Inſtrumentes gut geſpielt wird, ſo werden dieſe wenigen Tacte empfunden und beklatſcht, zuweilen ſogar von den Gallerien." Im Wetteifer des kunſtſinnigen Adels mit der emporſtrebenden Bürgerſchaft entwickelte ſich der muſikaliſche Geſchmack Wiens zu jener Feinheit, Sicherheit und vielſeitigen Empfänglichkeit, die Cherubini bei ſeinem Aufenthalt in der Kaiſerſtadt (1805) nicht genug loben konnte. Auch Grillparzer gab ſehr viel auf das Urtheil ſeiner Landsleute, wie er denn von dem geſunden Menſchenverſtande der Oeſterreicher tief überzeugt war.

Zwei ausgezeichnete Opernbühnen, das Theater an der Wien und jenes vor dem Kärntnerthore, zu welchen ſich ſpäter noch eines in der Joſefſtadt geſellte, boten gediegene Leiſtungen. Der Umſtand, daß beliebte Opern zu gleicher Zeit an den beiden Theatern aufgeführt wurden, drängte zu Vergleichen und wirkte bildend auf Urtheil und Geſchmack. Von Grillparzer ſelbſt beſitzen wir eine ſolche vergleichende Kritik über Meyerbeers

„Robert der Teufel“.[1]) Die niederen Kunſtgattungen blühten in der Leopoldſtadt, der Wiege des Wiener Couplets, und fanden ein dankbares Publicum. Allein damit war das abendliche Muſikleben noch lange nicht erſchöpft. Ganz Wien glich einem ungeheueren Concertplatz, denn es mochte nur wenige Häuſer geben, in denen nicht an jedem Abende die eine oder andere Familie mit einem Streichquartett oder einer Clavierſonate ſich unterhielt. Aus den geöffneten Fenſtern des kaiſerlichen Convictes locken die Klänge des Schülerorcheſters die von den Baſteien heimkehrenden Spaziergänger an. Man ſammelt ſich in Scharen vor dem Hauſe, der Verkehr iſt vollſtändig geſperrt, denn die gegenüberwohnenden Geſchäftsleute haben den Damen alle verfügbaren Stühle hinaus auf die Straße geſtellt. In den abgelegenen Gaſſen luſtwandeln die Kinder mit verſchlungenen Händchen und ſingen mehrſtimmige Lieder. Das junge Volk aber eilt mittlerweile zur Mehlgrube, zum Sperl und wie die beliebten Tanzſäle heißen, in deren Dienſte ſich ſchließlich die Walzerkunſt eines Strauß und Lanner entwickelt hat. Aus allen Wirthshäuſern tönte ein Geigen, Pfeifen, Brummen und Blaſen, weil dem Wiener ohne Tafelmuſik nichts ſchmecken wollte. In dieſem ſingenden, klingenden Strudel fühlte er ſich wohl, das war die Poeſie und Philoſophie des Volkes der Phäaken,

Das ſich mit Märchen und mit Scherz
Der Wahrheit Bild umwunden.

Ja, märchenhaft muthet es uns an, wenn Zacharias Werner vom Vorabend des St. Annentages ſingt,[2]) den

[1]) Grillparzer XV, 132 ff. [2]) Poetiſche Werke I, 140.

er zu Wien „bei herrlichſtem Mondſchein genoß, wo den zahlloſen Annen von ihren Verehrern unzählige Serenaden mit Guitarren gebracht werden, während die Brunnen auf den Märkten plätſchern und der unvergleichliche Stefansthurm wie ein Rieſe auf das Gewimmel der fröhlichen Menſchlein herniederſchaut.“ Faſt mit den nämlichen Worten dichtet Eichendorff in Wien ſeine „Sehnſucht“ und die gleiche Scenerie kehrt im zweiten Akte von Richard Wagners „Meiſterſingern“ wieder, deren Stimmungszauber ja gleichfalls auf Wiener Eindrücke zurückgeht.[1]) In dem wundervollen H-dur-Satz weht ſo recht der ſüße, entnervende Sommerhauch des Capua der Geiſter.

Mitten in dieſem ſinnberückenden Leben denken wir uns den jungen Grillparzer. Seine Liebe zur Muſik dürfen wir unbedenklich als ein Erbtheil von der Mutter anſehen, welche der in der Geſchichte des Wiener Muſikweſens wohlberufenen Familie Sonnleithner angehörte und ſelbſt eine leidenſchaftliche Muſikfreundin war. Der obligate Clavierunterricht, den ihm ein genialer, aber liederlicher Virtuos und ſpäter eine pedantiſche Lehrerin angedeihen ließen, wurde ihm infolge der verkehrten Behandlungsweiſe zur Qual und bald aufgegeben. Endlich führte ihn die trübe Stimmung bei des Vaters Krankheit wieder der Muſik zu. Er öffnet das Clavier und merkt, daß ihm alles, ſelbſt die Noten, fremd geworden ſei. So ergötzt er ſich denn am Zuſammenklange der Accorde, löſt ſie in Bewegungen auf, bildet einfache Melodien und eignet ſich ſo eine nicht geringe Fertigkeit

[1]) Das „Erwachen des Lautenklanges“ iſt eine Grillparzer ſehr geläufige Vorſtellung (Ständchen. Ahnfrau. Ottokar).

im Phantaſiren an. Er erzählt, daß er damals an nichts als an Muſik dachte, ja ſogar Lieder componirte, darunter den „König von Thule“. Nach dem Tode des Vaters ſetzte er das Clavierſpiel als Hofmeiſter beim Grafen Seilern eifrig fort, und die Gedichte „Cherubin“ und „Die Muſik“ bezeugen, daß er auch das öffentliche Muſikleben mit Antheil verfolgte.

Dieſes nahm eben im Jahre 1812 einen mächtigen Aufſchwung. Mehrere kunſtliebende Männer brachten am 12. November zu wohlthätigen Zwecken eine Aufführung des Händelſchen „Timotheus“ zu Stande, welche Grillparzer zu dem oben erwähnten Hymnus an die Muſik begeiſterte. Der glänzende Erfolg dieſes Concertes hat ſodann die Erfüllung eines langgehegten Wunſches gezeitigt, die Gründung einer „Geſellſchaft der öſterreichiſchen Muſikfreunde“. Obzwar durchwegs aus Dilettanten zuſammengeſetzt, gewann ſie raſch ein ungemeines Anſehen und eine große Bedeutung für das Concertweſen der Reſidenz.

Durch ſeinen Oheim Sonnleithner, die Seele dieſes Unternehmens, wurde Grillparzer in die erſten muſikaliſchen Zirkel bei Kieſewetter, Geymüller, Spaun, Pichler u. ſ. w. eingeführt. Haydn, Mozart, Beethoven beherrſchten damals den Geſchmack, wie denn auch die Geſellſchaft der Muſikfreunde ſich die Pflege claſſiſcher Tonwerke zur vornehmſten Aufgabe erkoren hatte. In dieſen Jahren bildete Grillparzer ſeine muſik-äſthetiſchen Anſchauungen und erkannte in Mozart das Ideal höchſter muſikaliſcher Schönheit. Von ſeinen jungen dichteriſchen Erfolgen getragen und allenthalben gefeiert, an der Seite ſeiner zärtlich geliebten Mutter, mit welcher er faſt täglich zu

muſiciren pflegte, verlebte Grillparzer die glücklichſten Stunden, und die Erinnerung daran verſchmolz innig mit jener an die claſſiſchen Meiſter. Daher ſein leidenſchaftlicher Ausruf: „Die Muſik jener älteren Zeit, das iſt für mich nicht Muſik — nein, in ihr liegt mein Leben, es rauſcht darin meine Jugend! Alles was ich gedacht, geträumt und empfunden in meinen beſten Jahren. Deshalb könnte keine ſpätere ihr für mich gleichkommen!“

Der Mutter Tod verſetzte den Dichter in tiefe Schwermuth, die zu verſcheuchen er 1819 die Reiſe nach Italien, dem Lande der ſüßen Melodien, unternahm. Freilich, ſo ſtimmungsvolle muſikaliſche Eindrücke, wie vom Geſange der Trieſtiner Schiffer[1]) oder vom Miſerere in der Siſtina[2]) empfing er nicht überall. In den unliebſamen Verwickelungen nach der Rückkehr wurde ihm die Muſik abermals zur holden Tröſterin, ſtellte die Erinnerung an vergeſſene dichteriſche Pläne wieder her und half das Band knüpfen, welches ihn fortan und dauernd an die Familie Fröhlich feſſeln ſollte.

Zugleich beſchäftigte ihn der immer heftiger entbrennende Streit zwiſchen der neuitalieniſchen und der deutſchen Muſik auf das Lebhafteſte. Zu Anfang des Jahrhunderts hatte ſich der Mozart'ſche Opernſtil zur allgemeinen Geltung durchgerungeu und die Erfolge Cherubinis hatten ſeit 1802 daneben auch der dramatiſchen Muſik der Franzoſen Eingang verſchafft. Glucks, Catels, Dalayracs, Paërs, Boieldieus, Mehuls, Bertons und Iſouards Opern, welche ſich nunmehr auf der Wiener Bühne feſtſetzten, traten jedoch

[1]) Grillparzer XIX, 201. [2]) XIX, 222.

keineswegs in feindlichen Gegenſatz zu den Erzeugniſſen der einheimiſchen Meiſter, ſondern fanden auch bei dieſen große Anerkennung, ſogar Nachahmung. Man lernte von Jenen ſcharfe Declamation, elegante Melodik und reizvolle Inſtrumentirung, ja mehrere Wiener Tonſetzer, Moſel, Kanne und J. v. Seyfried, ſuchten ſogar eine noch innigere Vermählung von Wort und Ton zu erzielen. Das erhabene Beiſpiel Beethovens ſpornte ſelbſt leichtgeſinnte Flattergeiſter zu ernſterem Streben an, und es ſchien, als ſollte die alte Genußſucht und Energieloſigkeit bis auf den letzten Reſt vernichtet werden.

Da zog im November 1816 die italieniſche Operntruppe Director Ceras, welche zuvor in München unter vielem Beifall aufgetreten war, in die Räume des Wiener Hoftheaters zu halbjährigem Gaſtſpiel ein und brachte die neueſten Producte der jungen italieniſchen Opernſchule mit. Das Perſonale beſtand aus vorzüglichen Kräften, aus den Damen Spada, Borgondio und Campi, aus dem Tenor Tachinardi, dem Buffo de Grecis u. A., aber ſie vermochten weder mit Generalis „Adelina“, noch mit Roſſinis „l'Inganno felice“ einen durchſchlagenden Erfolg zu erzielen. Erſt der Roſſini'ſche „Tankred“ wirkte, und zwar ſo ſtark und plötzlich, daß es die Anhänger charakteriſtiſcher Muſik in unbeſchreiblichen Schrecken verſetzte. Was vier große Meiſter mit Daranſetzung ihres ganzen Lebens dem allem künſtleriſchen Ernſte feindlichen Weſen ihrer Umgebung mühſam abgerungen, das ging mit einem Male verloren, als Madame Borgondio den famoſen Gaſſenhauer „Di tanti palpiti“ ſang. Wie das Loſungswort eines neuen Evangeliums flog dieſe Melodie von Mund zu Mund; nach ſo viel

ausgeſtandener Kriegsnoth, bei ſo großem wirthſchaftlichen und politiſchen Elend, nach ſo viel claſſiſcher und franzöſiſcher Muſik, nach ſo vielen Leiden: Di tanti palpiti! Der alte böſe Dämon des Wienerthums war wachgeſungen und durch kein Zauberwort wieder zu bannen.

Alle Berichte ſtimmen darin überein, daß dem himmliſchen Geſange der Borgondio der Hauptantheil an der unerhörten Wirkung der Roſſiniſchen Weiſe zuzuſprechen ſei. Ihre Stimme wird gewöhnlich als ein Alt bezeichnet, war aber eigentlich ein in Höhe und Tiefe, in größter Stärke und im zarteſten Pianiſſimo gleich herrlicher Mezzoſopran. Ihr Vortrag konnte als das Ideal des edeln bel canto gelten: ſo kunſtvoll und berechnet war ihre Verbindung der Töne, ſo nuancenreich und treffend ihr Ausdruck; namentlich rühmte man ihre Verzierungen, die ſie nur aus wenigen Tönen bildete, aber auf neue, geſchmackvolle Art, mit der verſtändigſten Wahl der Textſtelle anzubringen wußte. Sehr lebendig war ihr Mienenſpiel, während ihre Darſtellung kaum über die nöthigſten Andeutungen hinausging.

So war die Sirene beſchaffen, welche die mühſam angelernten, ernſthaften Grundſätze des Wiener Publicums ſo gründlich erſchütterte. Zwei muſikaliſche Parteien bildeten ſich in jenen Tagen; die eine die Freunde, die andere die principiellen Gegner der neuen Opernrichtung umfaſſend. Und obgleich die italieniſche Stagione nur bis zum Sommer dauerte, und die neben „Tankred“ gegebenen Werke, ſelbſt die „Italiana in Algeri“ weit geringeren Erfolg erzielten, blieb die Trennung der beiden Parteien auch weiterhin beſtehen.

Die „deutſche“ Partei, wie man die Gegner des wälſchen

Singſangs nannte, ſetzte ſich aus ſehr verſchiedenen Elementen zuſammen. Durch perſönliche Beziehungen und künſtleriſche Sympathien ſtand Beethoven und Schubert auf ihrer Seite; doch waren dieſe Meiſter viel zu wenig Programmmenſchen, um in den Kampf der Meinungen, welcher ſich obendrein auf dem ihnen fremderen Gebiete der dramatiſchen Muſik abſpielte, ſich einzumiſchen. Aber da waren conſervative Naturen, die in unbegrenzter Mozartverehrung aufgewachſen, den modernen Roſſinicultus mißbilligten. Da waren Leute, die bei größter Seichtigkeit ihres Anſehens halber auf der Seite des Ernſtes ſtehen zu müſſen glaubten, wie Caſtelli. Da waren die Nachtreter Mozarts, ein Weigl, Gyrowetz, Umlauf, deren Schaffen principiell dem der Italiener nicht allzu ferne lag, die aber deſto mehr den Untergang ihrer eigenen, an zündender Kraft ſo ſehr nachſtehenden Producte befürchten mußten. Nur ein kleines Häuflein ließ ſich von nationalen Beweggründen leiten. Alle dieſe Motive aber wirkten bei einem Manne zuſammen, der gewiſſermaßen der Wortführer der Partei, auch mit einem poſitiven künſtleriſchen Programm auftrat: bei dem Hofrath Ignaz Franz von Moſel.

Moſel (geb. zu Wien 1772, geſt. 1844) hatte ſchon ſeit beinahe drei Jahrzehnten im Wiener Muſikleben eine hervorragende Stellung inne. Er war Freund Salieris, Mitbegründer der „Geſellſchaft der Oeſterreichiſchen Muſikfreunde“ und ihr erſter Dirigent. Er verſuchte ſich als Schriftſteller, als Dichter und als Componiſt. Das Charakteriſtiſche, die Uebereinſtimmung von Wort und Ton galt ihm als Kriterium einer guten Opernmuſik; die Muſik ſelbſt ſchien ihm eine Poeſie in Tönen zu ſein

und er ſelbſt nannte ſich gern einen Tondichter. Was er als principielle Forderung in ſeiner „Aeſthetik des dramatiſchen Tonſatzes“ (Wien, 1810) aufgeſtellt hatte, verwirklichte er ſpäter in zwei Opernwerken „Salem“ (1812) und „Cyrus“ (1818), welche indeſſen bald vom Repertoire verſchwanden.

Es iſt klar, daß der neue italieniſche Geſchmack keinen entſchiedeneren Gegner finden konnte als Moſel. Noch glaubt man an der betreffenden Stelle ſeiner zwanzig Jahre ſpäter verfaßten „Geſchichte der Tonkunſt in Wien“[1]) die Erbitterung zu ſpüren, mit welcher ihn der jähe Erfolg des „Tankred“ erfüllte: „Mit dieſer Oper kam unſägliches Unheil in die muſikaliſche Welt: Widerſinn zwiſchen Text und Melodie, Bravour ſtatt ſceniſchen Ausdrucks, Ueberladung des Geſanges mit ebenſo nichtsſagenden als übel angebrachten Verzierungen, Deckung der Singſtimmen durch das Orcheſter, Mangel an Charakteriſtik der ſingenden Perſonen und Darſtellung der Helden durch Weiber.“ Den neuen Italienern ſetzte er die alten aus der Zeit Salieri's als Vertreter echter Compoſitions- und Geſangeskunſt entgegen, er polemiſirte in öſterreichiſchen und ausländiſchen Zeitſchriften, er ſpitzte ſeine muſikdramatiſchen Theorien immer ſchärfer zu. Wenn Caſtelli in ſeinen Memoiren[2]) bekennt: „Es gibt nur eines, was mir immer antipathiſch war, die italieniſche Opernmuſik. Ich will nicht leugnen, daß es eine herrliche Sache um eine ſchöne Melodie iſt, allein, was nicht wahr iſt, kann auch nicht ſchön ſein. Die Oper ſoll ein dramatiſches Ganzes ſein, ein Kunſtwerk. Text und Muſik

[1]) In Schillings Jahrbüchern der Tonkunſt 1841.

[2]) Caſtelli, Memoiren I, 198 ff.

müſſen Hand in Hand gehen, und die letztere iſt nur zur Verſtärkung der erſteren da. Der Text iſt das Principale, die Muſik das Acceſſorium ... Die Italiener ſuchen nur das Ohr zu kitzeln, ſie charakteriſiren ihre Perſonen nicht und der Tyrann ſingt lieblich wie die Primadonna und der Held wie ſein Schildknappe" ſo gibt er wohl nur zum Beſten, was er im intimen Umgang mit Moſel an äſthetiſchen Grundſätzen aufgeſchnappt hatte.

Mit dieſem Manne muß auch Grillparzer bei den zahlreichen muſikaliſchen Soireen und Unterhaltungsabenden, die er beſuchte, oft zuſammengetroffen ſein und ihn ſeine Ideen entwickeln gehört haben. Vermuthlich ließ ſich der Dichter in nähere Erörterungen mit ihm nicht ein, aber heimgekehrt, ſchrieb er Alles nieder, was er Moſel hätte entgegnen mögen und womit er ſeine durchaus widerſprechenden Anſchauungen begründen konnte. So entſtanden die vielen, aus dieſen Jahren (1817—21) uns erhaltenen Aphorismen Grillparzers, worin er das Verhältniß der Muſik zur Poeſie behandelt und die Vertheidigung der Italiener gegen das „kunſthiſtoriſche Gelichter" ſich zur Aufgabe machte.

Es kann nicht befremden, daß ſich Grillparzer bei ſeinem altöſterreichiſch-naiven Muſikempfinden durch die dem Ohre ſchmeichelnden Melodien Roſſinis angezogen fühlte. Seit 1817 äußert er wiederholt, daß die Wirkung der Muſik auf ihn vom Sinnen- und Nervenreiz beginne: „Ich darf nur einen Ton hören, ſo geräth ſchon mein ganzes Weſen in eine zitternde Bewegung, deren ich nicht Herr werden kann." [1]) Im Jahre 1819 ſcheint es ihm

[1]) Grillparzer XV, 116, 121.

an der Zeit, ein Gegenſtück zu Leſſings Laokoon zu ſchreiben: „Roſſini oder über die Grenzen der Muſik und Poeſie," deſſen Endergebniß wäre, daß keine Oper vom Geſichtspunkte der Poeſie betrachtet werden ſolle — von dieſem aus ſei jede dramatiſch-muſikaliſche Compoſition Unſinn — ſondern als ein muſikaliſches Bild mit darunter geſchriebenem, erklärendem Texte.[1]) Er findet, daß die beiden Künſte nicht blos in ihren Mitteln, ſondern der Art, den erſten Gründen ihres Weſens nach[2]) verſchieden ſeien, da die Muſik zuerſt als Sinnenreiz nur mittelbar den Verſtand berühre, die Poeſie jedoch erſt durch das Medium des Verſtandes auf das Gemüth wirke.[3]) So ſei die Muſik eine durchaus ſelbſtändige Kunſt, die ihre eigenen Geſetze habe, welche ſie den Worten zuliebe nicht aufgeben darf.[4])

Im nächſten Jahre bemerkt Grillparzer, daß das Wort blos Zeichen, der Ton aber, nebſtdem, daß er ein Zeichen auch eine Sache ſei[5]) und macht ſich an dem Verhältniß der Compoſition zum Text bei bei den Nationen den Unterſchied zwiſchen franzöſiſcher und italieniſcher Opernmuſik klar.[6]) Reichere Ausbeute gewährt das Jahr 1821, doch werden meiſt nur ſchon früher ausgeſprochene Gedanken wiederholt und weiter ausgeführt.[7]) „Es wird keinem Operncomponiſten leichter ſein, genau auf die Worte des Textes zu ſetzen, als dem, der ſeine Muſik mechaniſch zuſammenſetzt. Da hingegen der, deſſen Muſik ein organiſches Leben

---

[1]) Grillparzer XV, 115. [2]) XV, 114. [3]) XV, 113. [4]) XV, 117. [5]) XV, 114. [6]) XV, 117. Vgl. Kaliſchers Mittheilungen aus Grillparzers Geſprächen mit Beethoven (Nord und Süd 1891). „Meiner Meinung nach giebt es zwei Gattungen der Oper, von denen die eine vom Text ausgeht, die zweite von der Muſik." [7]) XV, 117, 118, 119.

hat, leicht mit den Worten in Colliſion kommt. Zudem iſt das ſo geprieſene Charakteriſtiſche der Muſik häufig ein ſehr negatives Verdienſt, das ſich meiſtens darauf beſchränkt, daß die Freude durch Nichttraurigkeit, der Schmerz durch Nichtluſtigkeit u. ſ. w. ausgedrückt wird. Der Situation muß der Tonſetzer treu bleiben, den Worten nicht. Daher iſt Roſſinis kindiſches Getändel doch mehr werth, als Moſels praktiſche Verſtandesnachäffung, welche die Muſik zerreißt, um den hohlen Worten des Dichters nachzuſtottern. . . . Wer deine Kraft kennt, Melodie, die du, ohne der Worterklärung eines Begriffes zu bedürfen, unmittelbar aus dem Himmel, durch die Bruſt wieder zurückziehſt, wird die Muſik nicht zur Nachtreterin der Poeſie machen!"

Wiederum müſſen wir das durch die eigenthümliche culturhiſtoriſche Entwickelung bedingte künſtleriſche Empfinden des Altöſterreichers zur Erklärung der ſonſt unbegreiflichen Thatſache heranziehen, daß ein Geiſt wie Grillparzer, der dichteriſche und muſikaliſche Begabung in ſeltenem Maße vereinte, ſich der ebenbürtigen Vermählung von Wort und Ton ſo überaus hartnäckig widerſetzt. Die Muſik war eben mit dem ganzen Leben der Wiener ſeit jeher aufs innigſte verknüpft, die Poeſie erſt vor einem Menſchenalter aus Deutſchland eingeführt worden, und ſo erſchienen die beiden Künſte noch als zwei völlig unvereinbare Welten. Auch darin iſt Grillparzer ein Erbe der allgemeinen äſthetiſchen Überzeugung ſeiner Landsleute, daß er der Muſik den Vorrang unter den übrigen Künſten einräumt.[1]) Im Jahre 1821 meint

[1]) Grillparzer II, 7, 8, 10.

er zwar, die Poeſie ſtehe doch höher, wie das Mannesalter über der Kindheit,[1]) u. zw. darum, weil die Wirkungen der Muſik zunächſt phyſiſche, auf die niederen Sinne ſich erſtreckende ſeien.[2]) Später jedoch kehrte er zu ſeiner früheren Anſicht zurück und pries die Muſik, der das höchſte Loos unter den Schweſterkünſten gefallen, die wie ein Cherub frei einhergehe.[3]) Sie iſt „die Kunſt, in der der Himmel ſich vermählt der Erde.“[4])

So weit iſt alles durchaus folgerichtig in Grillparzers äſthetiſchen Deductionen. Da fällt ihm ein, daß er ſo fortfahrend auch den ihm durch jahrelange Gewöhnung lieb geworden Gluck verdammen müſſe und er hilft ſich über dies Bedenken durch ein ſehr willkürliches Sophisma hinweg, indem er zwei muſikdramatiſche Gattungen: Singſpiel und Oper annimmt. In der erſteren ſei der Text, in der letzteren die Muſik die Hauptſache. Bezeichnender Weiſe gilt ihm dieſer Unterſchied nur zu Gunſten Glucks, nicht aber auch für die Werke C. M. v. Webers, mit dem ſich ſeine polemiſchen Aphorismen die folgenden Jahre hindurch beſchäftigen.

Weber, der unermüdliche und erfolgreiche Vorkämpfer für die deutſche Oper in Prag und Dresden, hatte ſoeben in Berlin mit dem „Freiſchütz“ einen vollſtändigen Sieg über Spontini davongetragen und ſchien ganz der Mann zu ſein, um auch dem vergötterten Peſareſen das Feld ſtreitig zu machen. Nun fügte ſich's, daß im Frühjahr 1821 Graf Dietrichſtein zum Director beider Hoftheater in Wien ernannt und ihm Moſel als Adlatus zur Seite gegeben wurde. Die beiden Freunde trafen

---

[1]) Grillparzer XV, 118. [2]) XV, 126 f. [3]) III, 45. [4]) II, 60.

nun ſogleich energiſche Maßregeln den geſunkenen Geſchmack wieder zu heben. Weigl wurde als Kapellmeiſter angeſtellt, von älteren bewährten Kräften war die Grünbaum, die Lembert, Vogl und Weinmüller noch da, und man bemühte ſich, die Milder, die Metzger und den Tenoriſten Wild zurückzuberufen. Im Spielplan herrſchte nun die claſſiſche und franzöſiſche Muſik aufs Neue, Weigls, Umlaufs und Gyrowetzs Opern feierten eine Wiederauferſtehung und die Krone ſetzte Dietrichſtein ſeinen Bemühungen auf, indem er am Schluſſe des Jahres Webers „Freiſchütz“ zur Aufführung brachte.

Die Geſtalt, in welcher das Werk die Bühne betreten mußte, war allerdings recht traurig. Der Kaiſer hatte ſich das Schießen auf der Bühne verbeten und man ſah ſich genöthigt, die Büchſe in eine Armbruſt und das Kugelgießen in die Auffindung von Zauberbolzen zu verwandeln. Der Klausner erſchien als „weltlicher“ Einſiedler und Samiel durfte ſich nur als „Stimme eines böſen Geiſtes“ vernehmen laſſen. Gleichwohl erzielte das Werk in dieſer gräulichen Entſtellung einen ſtarken Erfolg und ließ die Anhänger dramatiſcher Muſik neue Hoffnung ſchöpfen. Der Beweis ſei erbracht, „daß man nur etwas recht Gediegenes zu liefern brauche, um das durch italieniſche Leckereien eingelullte beſſere Selbſtgefühl zu erwecken und den Sinn für das Wahre und Schöne aus ſeinem lethargiſchen Schlummer aufzurütteln,“ berichten ſie freudig der Allg. Muſikzeitung.[1]) Grillparzer aber faßte ſeine Bedenken gegen dieſe Oper in einem längeren Aufſatze zuſammen[2]) und brach mit der Folgerung ab,

[1]) Bd. XXIV, Nr. 1. [2]) Grillparzer XV, 126.

„daß Mozart der größte aller Tonſetzer ſei und Maria Weber — nicht der größte."

Es iſt intereſſant zu beobachten, wie ſowohl Grillparzer als ſeine Gegner die Berechtigung ihrer Anſichten aus Mozarts Schöpfungen herleiten zu können glaubten. Was Grillparzer in dieſen das Weſentlichſte dünkte, war ihre rein ſinnliche melodiſche Schönheit, die ihm bei Roſſini, wenn auch minder tiefgründig, wiedergekehrt zu ſein ſchien, während Moſel und die Seinen das Hauptgewicht auf das Ausdrucksvolle, Charakteriſtiſche legten, welches dem „Figaro", dem „Don Juan" und der „Zauberflöte" in ſo hohem Grade innewohnt. Demgemäß führte die Entwicklung der Oper in ihren Augen zu dem Charakteriſtiker Weber hin und Roſſini mußte ihnen als ein gefährlicher Reactionär vorkommen. Dieſe Gefahr ſteigerte ſich noch bedeutend, als man Dietrichſtein bald nach den erſten Freiſchützaufführungen und mitten in den Vorbereitungen zu neuen kunſtförderlichen Thaten auf die Leitung des Schauſpieles beſchränkte, weil der italieniſche Impreſario Barbaja das Kärntnerthortheater in Pacht übernahm.

Barbaja führte ſich ſehr gut ein, indem er ſogleich bei dem Schöpfer des „Freiſchütz" eine neue Oper beſtellte und dadurch auch das Wohlwollen der Freunde deutſcher Muſik ſich errang. Weber kam zu Anfang 1822 ſelbſt nach Wien und die Aufführung des „Freiſchütz", welche er perſönlich dirigirte, geſtaltete ſich zu einem wahren Nationalfeſte, zumal da es ihm durch ſein energiſches Auftreten gelungen war, wenigſtens die unſinnigſten Verſtümmelungen ſeines Werkes zu beſeitigen. Er kam auch irgendwo, wahrſcheinlich bei Sonnleithner, mit Grillparzer zuſammen und machte ihm vor ſeiner Heimkehr nach

Dresden einen Abſchiedsbeſuch. Doch traf er den Dichter nicht zu Hauſe und konnte ſich darum nur mehr in einem überaus höflichen, vom 17. März datirten Schreiben empfehlen.

Gleich darauf langte Barbajas italieniſche Sängertruppe und mit ihr Roſſini ſelbſt in der Kaiſerſtadt an. Jener Witzbold, welcher damals im Leopoldſtädter Theater „Das Leben ein Rauſch", als Parodie auf Calderons Drama, zur Aufführung bringen ließ, hätte auf den Wein-, Bier-, Schnaps- und Liebesrauſch ſehr zeitgemäß einen Roſſinirauſch folgen laſſen können. Der Enthuſiasmus, das Entzücken der Wiener kannte keine Grenzen, obgleich es die „Deutſchen" an Gegendemonſtrationen nicht fehlen ließen, z. B. bei den Maiaufführungen des „Don Juan" im Theater an der Wien, welche dann offenbar Grillparzer zu ſeinen Bemerkungen über da Pontes Textbuch veranlaßten.[1]) Roſſinis Verehrer aber erklärten, es ſei ihrem Meiſter geradezu ein Compliment gemacht, wenn man nur einen „Don Juan" gegen ihn aufzubieten wiſſe. So verſuchte es denn die deutſche Partei mit einer unveränderten Aufführung des „Freiſchütz", wobei beſonders die Wolfsſchluchtſcene durch wirkſame decorative Ausſtattung zur Geltung gelangte. Grillparzer antwortete mit einer Parodie, deren ſceniſche Bemerkungen unaufhörliche Donnerſtreiche, Mißtöne aller Art, Brüllen, Fluchen, Schießen und dergleichen Schreckniſſe vorſchreibt.[2]) Dem Spectakel der Wolfsſchlucht gegenüber meinte dann der Dichter auch, daß wohl alle bedeutenden Männer die ſanfte und ſomit die italieniſche Muſik jeder anderen vor-

[1]) Grillparzer XV, 124. [2]) XIII, 107. „Der wilde Jäger"

gezogen haben. „Sie ſuchen die Muſik als ein Beſänftigungsmittel. Thoren lieben zuſammengeſetzte Muſik zur Erregung.“[1]) Was wollte der Beifall, den die Deutſchen aus Parteidisciplin ſogar einem ſchwächlichen Producte, wie Pixis „Zauberſchwert“ ſpendeten, gegen die ungeheueren Triumphe Roſſinis bedeuten?! Er ſelbſt hatte erklärt, daß es bei ihm nicht auf die Worte, ſondern auf den Effect ankomme, und dieſes Ziel wurde in der denkbar vollſtändigſten Weiſe erreicht. „Das Jubeln, Jauchzen, Vivat- und Fora-Brüllen nahm am Schluſſe der Saiſon kein Ende.“

Neuerdings erwachte in dem Dichter, der dem auf Roſſini nicht gut zu ſprechenden Beethoven erklärt hatte, er könne ſich „mit denen nicht vereinigen, die die italieniſche Oper unbedingt verwerfen“, der Plan, ein Seitenſtück zum Laokoon: „Ueber die Grenzen der Poeſie und Muſik“ zu ſchreiben[2]) und er notirt ſich zu dieſem Zwecke allerhand Bemerkungen über die erſten Elemente der Tonkunſt.[3]) Ein ſatiriſches „Avertiſſement“[4]) endlich erweiſt ſich durch eine directe Anſpielung auf „Freiſchütz“ Act II. Nr. 6 — „Ließ ihn fallen! Plumps! ein Accord der drein fällt“ — als gleichfalls gegen Weber gerichtet.

Seltſamer Weiſe war Grillparzer von der Weber'ſchen „Traum- und Zauberſphäre“ doch mehr ergriffen, als man nach ſeinen polemiſchen Aeußerungen ſchließen könnte. Als im Herbſt 1822 Graf Dietrichſtein ihn aufforderte, für Beethoven einen Operntext zu dichten, ſchrieb er ſeine

---

[1]) Grillparzer XV, 120. [2]) XV, 114. [3]) XV, 116, 120. [4]) XIII, 150.

„Meluſine“, die nach Form und Inhalt ſtark durch den „Freiſchütz“ beeinflußt zu ſein ſcheint. Dies iſt um ſo auffälliger, als Grillparzer in demſelben Jahre da Pontes „Don Juan“ als das Muſter eines Librettos bezeichnet hatte.[1]) Es kann hier nicht unſere Aufgabe ſein, ſondern muß einer ſpeciellen Unterſuchung vorbehalten bleiben, im Einzelnen nachzuweiſen, inwiefern für die „Meluſine“ neben dem „Freiſchütz“ auch das Textbuch des „Don Juan“ in Betracht kommt, ob der Wechſel von Rede und Geſang, der Abſchluß mit einer moraliſchen Sentenz u. a. auf das eine oder andere Vorbild zurückgeht. Der Diener Troll erinnert an Leporello; doch könnte ſeine Geſtalt auch durch den komiſchen Schildknappen in Seyfrieds Oper „Undine“ (1817), welcher in Wien ſehr gefiel, hervorgerufen ſein. Dieſes Stück, deſſen wohl kaum mehr zugänglicher Text nach Fouqué gearbeitet war, und nach dem Berichte der Allgem. Muſikzeitung reizende Kinderballete enthielt, könnte Grillparzer auf den verwandten Meluſinenſtoff geführt haben, wozu vortrefflich ſtimmt, daß die erſte Faſſung auch als Kinderballet entworfen iſt. Verſchiedene Umſtände mögen dann den Dichter bewogen haben, gerade dieſen Stoff, den einzigen im romantiſchen Genre, den er beſaß, für Beethoven zu beſtimmen. Vor allem das Zureden Moſels[2]) und die Annahme, daß es ſich dem Meiſter darum handle, mit Weber zu rivaliſiren. In dieſer Meinung fügte er wohl auch den Jägerchor ein, der aber keineswegs dem „Freiſchütz“ nachgebildet, ſondern einem älteren dramatiſchen Entwurfe (Alfred) ent-

---

[1]) Grillparzer XV, 124. [2]) Vgl. Kaliſcher. Nord und Süd, 1891 S. 73.

nommen ist. Beethoven war es aber gar nicht darum zu thun. Er wollte sich „auf seine Weise“ bethätigen und nicht als Nachahmer Webers angesehen werden. Auch vermißte er wohl in der „Melusine“ ein starkes ethisches Ideal, einen Helden im eigentlichen Sinne. Was frommte ihm, daß Grillparzer durch Chöre, gewaltige Finale und melodramatische Scenen den Eigenthümlichkeiten seiner letzten Richtung in formaler Beziehung entgegenkam? Er, der beinahe nur mehr der Ausgestaltung und Vollendung der vielfachen, in seiner Brust wogenden Pläne lebte, suchte gleichwohl mit unstäter Hast nach Etwas, das ihn von außen her bewegen und seine sinkenden Kräfte gewissermaßen aufreizen konnte. Er hoffte dieses Etwas in einer mächtigen Dichtung zu finden, aber was er von dieser verlangte, hätte ihm kein Opernbuch der Welt zu erfüllen vermocht. Dagegen war das Libretto ganz im Geiste Webers gedichtet: die geheimnißvolle Einwirkung überirdischer Mächte auf den Menschen, das zauberische Walten der Elementargeister hatte er schon im „Freischütz“ als sein eigenstes Gebiet in Anspruch genommen, und auch die „Melusine“ gab ihm überall Gelegenheit, seiner Neigung zu decorativer Musik zu folgen. Welche Widersprüche! Der unerbittliche Feind des Schöpfers der romantischen Oper schreibt den romantischesten aller Operntexte. Der Verehrer Rossinis legt sein Libretto auf Chöre und dröhnende Ensemblescenen an und verzichtet auf die Form der Cavatine. Der principielle Leugner aller charakteristischen Musik fordert seinen Componisten zu den mannigfaltigsten Tonmalereien geradezu heraus!

In letzterer Hinsicht ist sehr beachtenswerth, was Grillparzer in einer Unterredung mit Beethoven zu diesem

bemerkte:[1]) „Ich habe gedacht, ob es nicht paſſend wäre, jede Erſcheinung oder Einwirkung Meluſinens durch eine wiederkehrende, leicht zu faſſende Melodie zu bezeichnen. Könnte nicht die Ouverture mit ihr beginnen und nach dem rauſchenden Allegro auch die Introduction durch dieſe ſelbe Melodie gebildet werden? . . . Dieſe Melodie habe ich mir als diejenige gedacht, auf welche Meluſine ihr erſtes Lied ſingt.“ Es iſt die Idee des Leitmotivs, welche hier — wahrſcheinlich zum erſten Mal in der Kunſtgeſchichte — ausgeſprochen wird. Die Vorſtufe dieſer Ausdrucksform, die muſikaliſche Reminiscenz findet ſich allerdings ſchon bei Weber nicht ſelten und iſt auch im „Fidelio“ in einzelnen Spuren nachweisbar. Doch würde es zu weit führen, wollten wir hier den Zuſammenhang zwiſchen dieſen Anſätzen und Grillparzers klar erfaßter Idee näher erörtern. Genug, daß er damit die weitere Entwicklung der Weber'ſchen Oper zu Wagner im Princip vorweggenommen und demnach gewiß in ihrem Geiſte gedacht hat.

Bald nach der Vollendung der „Meluſine“, Anfang 1823, kam Barbaja zum zweiten Male in Wien eingezogen und führte die beſten Geſangskünſtler Italiens ins Feld: die Fodor, Colbran, dann Lablache, Boticelli, Ambrogi, Nozzari, Cicimarra, David und Donzelli und ſteigerte den Roſſinicultus der Wiener zum wüthenden Taumel. Beethoven wollte für die Italiener in der erſten Aufwallung des Entzückens eine eigene Oper ſchreiben, und ſelbſt Weber mußte in einer Vorſtellung der „Cenerentola“ ausrufen: „Wenn es dieſe

[1]) Kaliſcher a. a. O. S. 84.

verfluchten Kerls ſchon ſo weit bringen, daß ſolches nichtswürdiges Zeug mir zu gefallen anfängt, da mag der Teufel dabei aushalten.“ Nie wieder hat Wien ein ſo herrliches Enſemble beſeſſen.

Aber auch die deutſche Partei hatte einen hohen Trumpf auszuſpielen: die „Euryanthe“. Am 21. September traf Weber in der Donauſtadt ein, um die falſchen Götzen vom Altare zu ſtürzen. Seine Anhänger brachten ihm begeiſterte Huldigungen dar und „Ja, du biſt ein Teufelskerl, ein braver Kerl“ rief Beethoven, indem er ihn mit gewohntem Ungeſtüm umarmte. Alle Hoffnungen der deutſchen Partei vereinigten ſich auf ſeinem Haupte, waren doch kürzlich zwei in ſeinem Style geſchriebene Opern Weigls und Kreutzers durchgefallen. Er hatte ſich in der „Euryanthe“ beſtrebt, den „Freiſchütz“ nicht nur in der Großartigkeit des Wurfes, ſondern auch in der Einheitlichkeit der Form, in der Charakteriſtik und Harmonik weit zu überbieten und eine Oper zu ſchaffen, welche die kühnſten dramatiſchen Theorien eines Moſel verwirklichte. Er vertraute dabei auf die altberühmte Empfänglichkeit des Wiener Publicums, aber an dieſem waren drei italieniſche Stagionen nicht ohne Folgen vorübergegangen. Es zeigte ſich nun deutlich, daß die Fähigkeit, das Ernſte und Außerordentliche zu genießen, zum großen Theile verflogen war, und gegen dieſe Geſchmackswandlung konnte ſelbſt die eifrige Agitation der literariſchen Freunde Webers nichts ausrichten. Der äußere glänzende Erfolg, den die „Euryanthe“ bei ihrer erſten Aufführung (25. October) erzielte, ſchlug nach Webers Abreiſe in eine entſchiedene Niederlage um.

Gewiß trifft die Sänger keine Schuld daran. Denn

ob auch Haitzinger als Adolar ſeinen ſchwierigen Part etwas ängſtlich ſang und Forti-Lyſiarts allzu brutale Auffaſſung wenig befriedigte, ſo boten doch die Sonntag in der Titelrolle und die Grünbaum als Eglantine faſt Unübertreffliches. Das Orcheſter ſpielte mit Feuer und Präciſion, die Chöre gelangen auf das beſte, und ſo war es einzig der neue dramatiſche Styl, der ſchon am erſten Abend Befremden erregte und keinen herzlichen Beifall aufkommen ließ. Nur die dramatiſchen Componiſten Wiens, Moſel, Gyrowetz, Kanne, Seyfried und Weigl, vermochten die Bedeutung des genialen Werkes wenigſtens einigermaßen zu erfaſſen. Lyriſche Naturen wie Schubert fühlten ſich davon abgeſtoßen. In gleicher Weiſe machten die Meiſten, welche Webers Bahnen bisher willig und mit Freuden gefolgt waren, vor der „Euryanthe“ Halt.

Wie man im andern Lager dachte, dafür gibt uns Grillparzers Tagebuch einen intereſſanten Beleg.[1]) Die Oper ſei der muſikaliſche Bankerott Webers, „ohne Erfindung, Melodie, Anordnung und Colorit. Alles in einem Tone düſter und trübſelig gehalten.“ Doch nahm der Dichter, wie es ſcheint, an dem Feſtbankette theil, welches nach der Premiere in der „Ludlamshöhle“ ſtattfand und bei welchem Webers Bild mit ſeinem Wahlſpruch „Wie Gott will!“ prangte. Darauf bezieht ſich ein ſatiriſches Gedicht Grillparzers, das er gewiſſermaßen als Xenion zu der bei jener Feier reichlich ſtrömenden Feſtpoeſie Caſtellis, Majlaths u. a. niederſchrieb und worin er den Componiſten mit einem Kutſcher vergleicht, der

[1]) Grillparzer XV, 130.

den Pferden die Zügel überläßt, ſorglos drauf zu fährt, umwirft und von ſeinem Herrn geprügelt wird, denn

„Wie Gott will“ ſo fährt ein jeder
Hans und Jörge, nicht blos du.
Aber willſt du Kutſcher heißen,
Triff dein Ziel nach eigner Richt';
Wollt' auch (er verzeih die Sünde!)
Unſer Herrgott ſelber nicht.

Noch ein zweites Mal beſuchte Grillparzer die „Euryanthe“ um „dem Tonſetzer nicht Unrecht zu thun“. Aber da war die Wirkung nur noch ſchlimmer und er lief nach dem zweiten Akte vor dieſer „ſcheußlichen, polizeiwidrigen Muſik“ wieder hinaus.[1]) Der mit großartigen Mitteln unternommene Angriff auf die fremdländiſche Kunſt war ſomit gänzlich geſcheitert. Verwirrung ergriff die deutſche Partei, ihr Selbſtvertrauen war geſunken, die Gegner frohlockten, und über der gefallenen „Euryanthe“ erhob die italieniſche Oper triumphirend ihr Haupt. Frau Unfuoge hatte wieder geſiegt, und das Anſehen des Wiener Publikums begann in Deutſchland ſehr raſch zu ſinken.

Nun, Grillparzer konnte das gleichgiltig ſein. Er war ja feſt überzeugt, daß die Norddeutſchen von Muſik nichts verſtünden, daß außerhalb Wiens nichts Beachtenswerthes für die Oper geleiſtet werde, da man ſonſt überall mehr das Beiwerk der Oper liebe als die Muſik. In Weber ſah er einen ſolchen Eindringling „aus Deutſchlands kalter Nebelnacht“, einen von des Gedankens Bläſſe angekränkelten Theoriemann, der Oeſterreichs künſt-

[1]) Grillparzer XV, 131.

lerische Unschuld bedrohe, einen musikalischen Müllner, der seine Kraft schon in seinem ersten Werke erschöpfte. So äußert er sich gegen Beethoven [1]) und in den Blättern des Tagebuches, welche Webers Tod und den Besuch des Oberon betreffen.[2]) Die verächtliche Kritik der Oberonmusik (22. Febr. 1829) ist besonders auffällig, da das Werk seinem Stimmungsgehalte nach mit der „Melusine" nahe verwandt ist. Allerdings waren die Aufführungen der Oper in jenem Jahre, die Sonntag ausgenommen, so schlecht besetzt, so nachlässig einstudirt und so armselig ausgestattet, daß es nicht möglich war, sich danach einen richtigen Begriff von dem Werthe und der Wirkung dieser Composition zu bilden.

Mittlerweile ging die Zersetzung der deutschen Partei unaufhaltsam vor sich. Die Hoffnung, Beethoven zur Inangriffnahme seines Opernprojectes zu bewegen, schwand immer mehr, und von auswärts Hilfe zu suchen, wagte man nach dem Schicksal der „Euryanthe" nicht mehr. Auch wandten sich die deutschen Componisten, einem mannhaften Aufrufe Spohrs in der Allg. Musik-Zeitung (1823) folgend, von Wien ab, welches nach Beethovens Tode seinen alten Ruhm als Hauptstadt der deutschen Musik vollständig einbüßte. Die übrig gebliebenen Mitglieder der deutschen Partei hatten die Lust verloren, auf den betretenen Bahnen fortzuschreiten; sie zogen sich auf Mozart zurück, in dessen Verehrung sie ja mit ihren Gegnern übereinstimmten. Eine Vorstellung der „Nozze di Figaro", welche die Italiener im August 1828 veranstalteten, wurde geradezu als ein Versöhnungsfest der beiden Par-

[1]) Kalischer a. a. O. S. 83, 90. [2]) Grillparzer-Jahrbuch III, 164, 175.

teien betrachtet und fortan ist von den „Deutschen“ keine Rede mehr. Auch Grillparzers Polemik schweigt. Die einst so mächtigen Widersacher hatten ihr angriffsweises Vorgehen aufgegeben und wirkten, im Stillen grollend, nur mehr als Hüter des classischen Kunsthortes.

Die weitere Betheiligung unseres Dichters am Wiener Musikleben darf hier unerörtert bleiben. Das in den Zwanziger Jahren so heiß umstrittene Opernproblem steht nicht mehr im Vordergrunde des Interesses und ganz andere ästhetische Fragen beschäftigen die Geister. Nur Grillparzers Stellung zu Meyerbeer und Wagner muß noch kurz gekennzeichnet werden. In jenem erkannte er mit ebenso sicherem Gefühle den Antipoden, wie in diesem den Fortsetzer und Erweiterer des Weber'schen Opernideals, und damit war sein Verhalten gegen die beiden Musiker bestimmt. Während er Meyerbeer gelten ließ, lehnte er Wagner in einer Weise ab, die vom absoluten Standpunkte zu beurtheilen peinlich und zwecklos wäre. Damals war Grillparzer ein alter Mann, der gewissermaßen das Recht hatte, sich nicht mehr in seine Zeit zu schicken. Dem Schöpfer des „Freischütz“ aber stand er im Vollbesitze seiner geistigen Kräfte gegenüber, so daß man seine kritischen Urtheile nicht unbeachtet lassen darf, wenn sie auch durch die weitere Entwicklung der Kunst nicht gerechtfertigt wurden.

Grillparzers für unser heutiges Empfinden unbegreifliches Auftreten gegen Weber ist in vieler Beziehung lehrreich. Es zeigt, daß die für alle Zeiten lebenden Genien nicht immer gerade den Besten ihrer Zeit genug thun können, daß es vielmehr vor allem die Geister zweiten Ranges sind, welche sich das rascheste Verständniß der

Erſten zu gewinnen vermögen. Es lehrt uns ferner ſo manche noch größere Unbegreiflichkeit entſchuldigen und erklären, die ſich ſpäter in dem viel länger währenden Kampfe um das Wagner'ſche Kunſtwerk zugetragen hat.[1])

[1]) Vgl. zu dieſem Aufſatz Moſel, Geſchichte der Tonkunſt in Wien. Schillings Jahrbücher III, 1841. Die Darſtellung des Streites bei Weber „Karl Maria v. Weber. Ein Lebensbild". Leipzig 1864 (S. 390—428 und 484—540) nimmt auf die hiſtoriſche Entwickelung der Wiener Kunſtverhältniſſe noch wenig Rückſicht. Auch Hanslick, der Grillparzers Verhältniß zur Muſik in ſeinen „Muſikaliſchen Stationen" Berlin 1880 S. 331 ff. (Nachträge hierzu N. Fr. Pr. 1888) behandelt, läßt ſich auf die geſchichtlichen Zuſammenhänge nicht weiter ein.

Aus Schumanns Lehrjahren.

(1895.)

Im Sommer 1830 war es, als in dem damals zwanzigjährigen Robert Schumann der Entſchluß reifte, die ohnehin nur läſſig betriebene Jurisprudenz aufzugeben und ſich ganz der Muſik zu widmen. Sehr bezeichnender Weiſe für den Zug jener Zeit, die man ſehr treffend die Periode des Virtuoſenthums nennt, hatten ihn die Triumphe Paganinis zu dem folgenſchweren Schritte beſtimmt. Was dieſer als Geiger war, das wollte er als Klavierſpieler werden. „Folg ich meinem Genius, ſo weiſt er mich zur Kunſt“ ſchrieb er aus Heidelberg am 30. Juli an ſeine Mutter. „Schreib' Du ſelbſt an Wieck in Leipzig und frage ihn, was er von mir und meinem Lebensplan hält. Fällt er ein günſtiges Urtheil, nun, ſo fehlt es an Fortkommen und Ruhm ſicherlich nicht.“

Die Nachricht traf Schumanns Mutter, die ihren Sohn bald am Ende ſeiner Studien glaubte, wie ein Blitz aus heiterem Himmel. In größter Angſt und Beſorgniß wandte ſie ſich an Friedrich Wieck, Roberts

Klavierlehrer aus ſeinen Leipziger Studienjahren, um Rath. „Auf Ihrem Ausſpruche beruht alles, die Ruhe einer liebenden Mutter, das ganze Lebensglück eines jungen, unerfahrenen Menſchen, der blos in höheren Sphären lebet und nicht ins praktiſche Leben eingehen will. Ich bitte und beſchwöre Sie als Gatte und Vater, als Freund meines Sohnes, handeln Sie als redlicher Mann und ſagen Sie unumwunden Ihre Anſichten, was er zu fürchten oder zu hoffen hat.“

Wiecks Antwort iſt bisher nicht bekannt geworden. Man ſchloß nur aus dem Umſtande, daß Schumann daraufhin von ſeiner Familie die erſehnte Erlaubniß erhielt, daß ſie ſehr günſtig gelautet haben mußte. Die Freundlichkeit der Beſitzerin des Briefes, Frl. Marie Wieck verſetzt mich in die Lage, das von den Biographen vermißte Schriftſtück im Wortlaut mitzutheilen. Es verdient dieſe Veröffentlichung nicht nur wegen der intereſſanten Streiflichter, die es auf Schumanns Charakter wirft, ſondern auch wegen der vom Standpunkt ſeiner Unterrichtsmethode werthvollen Aeußerungen des berühmten Klavierpädagogen. Dieſer ſchrieb unter dem Datum Leipzig, den 9. Auguſt 1830:

„Meine verehrteſte Frau! Ich eile, Ihnen Ihr Geehrtes vom 7. zu beantworten, ohne Sie weiter vorher meiner innigſten Theilnahme zu verſichern. Meine Antwort kann aber nur kurz ſein, weil ich von Geſchäften vieler Art gedrängt bin und weil ich doch das Mehrſte mit Ihrem Herrn Sohne mündlich beſprechen müßte, um zu einem genügenden Reſultat zu gelangen. Mein Vorſchlag vor allen Dingen wäre alſo: Ihr Herr Sohn verläßt Heidelberg — das warme, ſeine Phantaſie noch

mehr erhitzende — und kehrt wieder in unser kaltes, plattes Leipzig ein, aus vielen Gründen, mit denen ich Ihrem Herrn Sohn gegenüber zu bestehen hoffe. Einstweilen so viel: Ich mache mich anheischig Ihren Sohn, den Robert, bei seinem Talent und seiner Phantasie binnen drei Jahren zu einem der größten, jetzt lebenden Klavierspieler zu bilden, der geistreicher und wärmer wie Moscheles[1]) und großartiger als Hummel spielen soll. Den Beweis dafür führe ich mit meiner eigenen elfjährigen Tochter, die ich eben anfange der Welt vorzustellen; und was die Composition anbelangt, so würde unser Cantor Weinlig vor der Hand gewiß ausreichen. Aber —

1. Robert meint sehr irrig, „daß das ganze Klavierspiel in reiner Mechanik bestände." Welch einseitiges Urtheil! ich möchte fast daraus schließen, daß er in Heidelberg gar keinen geistreichen Spieler gehört habe, oder daß er daselbst im Spiel nicht weiter gekommen sei. Wie er von Leipzig fortging, wußte er besser, was zu einem guten Klavierspieler gehöre und meine elfjährige Clara soll und wird ihn eines andern überzeugen. Aber das ist wahr, für Robert liegt die größte Schwierigkeit in der ruhigen, kalten, besonnenen und anhaltenden Besiegung der Mechanik, als der „erste Urstoff alles Klavierspiels." Ich gestehe offen, daß, wenn es mir in meinen Lectionen, welche ich ihm gab, gelang, nach harten Kämpfen und großem Widerspruch von seiner Seite und unerhörten Streichen, welche uns Beiden (als rein vernünftigen Wesen) seine zügellose Phantasie spielte, ihn von der Wichtigkeit

[1]) Das Gewicht dieser Worte wird erst deutlich, wenn man erwägt, daß Schumann damals in Moscheles das fast unerreichbare Ideal eines Klavierspielers erblickte.

eines reinlichen, präciſen, egalen deutlichen und rhythmiſch bezeichnenden und endlich eleganten Spieles zu überzeugen, es doch für die nächſte Lection oft wenig Früchte getragen hatte — und fing ich an mit meiner gewohnten Liebe zu ihm das alte Thema wieder vorzunehmen, und auf den Unterſchied der bei mir einſtudirten Muſik ꝛc. wieder zu kommen und ernſtlich auf einen Satz zu beharren (mir war es ja nur um Robert und um das Höchſte der Kunſt zu thun), ſo ließ er ſich 8—14 Tage und noch länger entſchuldigen, daß und wenn er nicht kommen könnte ꝛc. ꝛc., und ſo hat er ſich fort entſchuldigt — bis er fortging in die Stadt[1]) und in ſolche Verhältniſſe, welche wahrlich nicht geeignet ſind, eine ſolche zügelloſe Phantaſie, verbunden mit ſo viel ſchwankendem Sinn, zu bezwingen. Wird unſer liebenswürdiger Robert jetzt anders, beſonnener — feſter — kräftiger und darf ich's ſagen — kälter und männlicher ſein? Aus ſeinen Briefen ſcheint dies eben nicht hervorzugehen.

2. Würde ich den Robert einmal gar nicht anders übernehmen (nämlich wenn er blos in und für die Kunſt leben will) als daß er ein Jahr lang faſt alle Tage eine Stunde bei mir habe. Warum? bitte ich einſtweilen unbedingtes Vertrauen in mich zu ſetzen. Wie kann ich aber dies, da ich jetzt zugleich ein Geſchäft in Dresden habe, zu Weihnachten eines dergleichen in Berlin anlege und binnen einem Jahre mit meiner Tochter noch nach Berlin, Wien und wahrſcheinlich auch nach Paris eine Kunſtreiſe mache. Was ſoll Roberts ſogenannter Phantaſie-Menſch dazu ſagen, wenn er mir die Lectionen

[1]) Heidelberg.

(vor der Hand mit den kalten Themas) abſtehlen ſoll, um 3—6 Wochen lang, ſich allein überlaſſen, nicht aus dem Gleiſe zu kommen? — Verehrteſte Frau, das wiſſen wir Beide nicht — das muß Robert am Beſten wiſſen — er muß nur allein ſagen, ob er etwas wirklich wollen kann.

3. Ohne mich in etwas Weiteres vor der Hand einzulaſſen, erkläre ich, daß der Klaviervirtuos (wenn er nicht der allerberühmteſte Componiſt und ſein Name ſchon ſeit Jahren gefeiert iſt) nur ſein Brod verdienen kann, wenn er Unterricht giebt — dann aber auch ſehr gut und ſehr reichlich. Es fehlt überall an guten, geiſtreichen, allſeitig gebildeten Lehrern und es iſt bekannt, daß man in Paris, Wien, Petersburg, Berlin ꝛc. 2—4 Thaler und in London 6—8 Thaler für die Stunde bezahlt. — Zur Lehrerin erziehe ich denn nun auch vor allem meine Tochter, obgleich dieſe als Mädchen den Vorzug hat, vor allen Klavierſpielerinnen der Welt, daß ſie frei phantaſiren kann — und doch laſſe ich mich durch nichts täuſchen. Nun würde Robert als Lehrer des Klavierſpiels an ſolchen Orten ſehr angenehm leben, da er doch nebenbei auch Intereſſen zu verzehren hat; denn ich will doch nicht hoffen, daß derſelbe ſein Kapital verzehren wird. — Nun aber frage ich, würde Robert ſich dazu entſchließen und bereits ſchon hier anfangen Stunden zu geben, weil man ſich dazu jahrelang ausbilden muß? Robert weiß doch noch, was ich von einem guten Klavierlehrer verlange? Dies können wir wiederum nicht wiſſen; — kann nicht ſagen, ob's Robert weiß.

4. Kann Robert ſich entſchließen die trockene, kalte Theorie mit allem, was daran hängt, zwei Jahre bei

Weinlig zu ſtudiren? Mit dem Klavierunterricht verbinde ich immer eine Kenntniß der Akkordenlehre, was praktiſch geübt wird und wobei ich ſchönen und richtigen Anſchlag ꝛc., mit einem Worte, alles das lehre, was man in keiner Klavierſchule findet und finden kann. — Hat ſich Robert entſchließen können, nur die wenige Theorie dabei zu erlernen, während doch wohl die Stunden intereſſant genug waren? Ich muß „Nein“ ſagen. Wird ſich Robert jetzt entſchließen können, gleich meiner Clara, alle Tage einige 3—4 ſtimmige Sätze auf der Tafel zu arbeiten, wobei die Phantaſie faſt gänzlich ſchweigen muß? wenigſtens ſo eine, wie ſich unſer Robert zu erfreuen hat?

5. Thut Robert dies alles aber nicht, wie ich geſagt habe, ſo frage ich: welche Auswege wird ſeine Phantaſie alsdann nehmen? — Aus der Offenheit, mit der ich hier Einiges erwähnt, wenn auch nicht vollſtändig abgehandelt habe, mögen Sie gütigſt erſehen, daß ich Ihr beiderſeitiges Vertrauen zu ſchätzen weiß und dasſelbe ſpäterhin zu verdienen wiſſen werde, wenn Ihr Herr Sohn wieder nach Leipzig kommt, wo wir, Ihr Herr Sohn und Dr. Carus mit mir, alles vollſtändiger beſprechen und berathen können und werden. Ihr Herr Sohn mag entſchuldigen, wenn ich auf ſeinen Brief an mich nicht geantwortet habe. — Meine Geſchäfte und die Ausbildung meiner Tochter mögen alle ſolche Nachläſſigkeiten von meiner Seite entſchuldigen, ſowie die Eile, mit der ich dieſen Brief geſchrieben.

Verehrteſte Freundin, grämen Sie ſich nicht — erzwingen läßt ſich gar wenig in ſolchen Dingen; wir wollen das Unſ'rige als Eltern thun — das Uebrige

thut Gott. Hat Robert den Muth und die Kraft mir gegenüber meine Zweifel zu lösen und er löst sie practisch nur sechs Monate (wodurch im entgegengesetzten Falle ja noch nicht alles verloren wäre) so lassen Sie ihn in Frieden wandeln und geben Sie ihm Ihren Segen. Einstweilen erwarten Sie nun einmal erst Antwort auf diese wenigen Zeilen, welche mit Verehrung schließt

Ihr ergebenster

Fr. Wieck.

Der Erfolg dieser Antwort, die Wiecks liebevolles Interesse an dem jungen Manne ebenso wie seinen pädagogischen Scharfblick ins hellste Licht setzt, war, daß die sorgende Mutter nunmehr ihre Einwilligung nicht versagte, und Schumann reiste, überglücklich über den günstigen Ausgang dieser folgenschweren Angelegenheit, nun zum zweiten Male, aber froheren Muthes als Schüler nach Leipzig. „Ich vertraue Ihnen ganz, ich gebe mich Ihnen ganz, nehmen Sie mich wie ich bin und haben Sie vor allen Dingen Geduld mit mir. Kein Tadel soll mich niederdrücken und kein Lob wird mich faul machen. Ich wollte, Sie könnten jetzt in mich sehen; es ist still darinnen, nur um das ganze Welthaupt geht ein leiser, leichter Morgenduft.“ Mit diesen Worten führte er sich bei dem verehrten Lehrer ein....

Zur Erinnerung an Clara Schumann.

(1896.)

Auf dem alten Friedhof zu Bonn am Rheine haben ſie vor Kurzem Clara Schumann neben ihrem Gatten zur ewigen Ruhe beſtattet. Um vierzig Jahre, mehr als ein halbes Menſchenalter, hat ſie den edlen deutſchen Tonmeiſter überlebt, dem ſie Gattin, Muſe und Heroldin ſeines Ruhmes geweſen. Eine der merkwürdigſten Frauen unſerer Zeit, eine große Künſtlerin, die letzte Angehörige jenes romantiſchen Davidsbündlerkreiſes, aus deſſen Schoße die ſogenannte neudeutſche Richtung in der Claviermuſik entſprang, iſt mit ihr für immer dahingegangen.

Weit, weit zurück liegen die Tage, da ſie zuerſt als Virtuoſin von ſich reden machte. Ihr Vater, der namhafte Clavierpädagoge Friedrich Wieck, ließ ſie ſchon 1828, ein neunjähriges Kind, im Gewandhauſe zu Leipzig vor die Oeffentlichkeit treten, und nicht viel ſpäter wurde ſie auf Concertreiſen von Dresden über Frankfurt bis Paris geführt. In Weimar trug der greiſe Goethe mit eigener Hand den Sitzpolſter für ſie herbei und ſchenkte ihr ſein

Bruſtbild mit der Widmung: „Dem ſinnigen Kinde, der geiſtreichen Clara Wieck.“ Spohr, Mendelsſohn, Humboldt, Paganini und Chopin intereſſirten ſich lebhaft für das kleine Wundermädchen, der eigene Vater, der in ihr den Triumph ſeiner vortrefflichen Lehrmethode erblickte, vergötterte ſie und das Publikum war ganz entzückt von der neuartigen, reizenden Erſcheinung. Doch ging der eigentliche Claracultus erſt daheim an, als Friedrich Wieck eine Schaar fortſchrittsluſtiger Muſiker um ſich verſammelte. Schumann war der Ideenbringer, die „Neue Zeitſchrift für Muſik“ das literariſche Organ, Clara aber die Schutzheilige dieſes „Davidsbundes“, der ihr in ſchwärmeriſchen Artikeln huldigte und in ihr das Ideal künſtleriſcher Weiblichkeit erblickte. Arbeiteten die Männer theoretiſch auf die Pflege der für ſie richtunggebenden Meiſter, Bach, Beethoven und Schubert, und auf die Anerkennung der jungen Talente, Chopin, Mendelsſohn und Schumann hin, ſo wirkte Clara praktiſch in dieſem Sinne, indem ſie die Werke jener Tondichter beharrlich in ihren Concerten ſpielte. Dem Zauber ihres Weſens mehr noch als der Genialität ihres Vortrags gelang es bald, den Leuten Intereſſe an ihren Schützlingen einzuflößen, ja ſie mitunter geradezu in die Mode zu bringen. Darin liegt das unvergängliche, hiſtoriſche Verdienſt der Virtuoſin Clara.

Zu Schumann, der als Schüler Wiecks faſt täglich ins Haus kam, entwickelte ſich gleich ein freundſchaftliches Verhältniß. Ihrem Spiele verdankte er die entſcheidende Anregung zum Muſikerberuf. Sie muſicirten mitſammen, ſie dedicirten einander Clavierſtücke, ſie machten als gute Kameraden Spaziergänge durch Feld und Flur. Von Liebe war dem Kinde gegenüber wohl noch keine Rede:

er betrachtete ſie „wie der Pilger das ferne Altarbild“. Nicht ganz ſo anſpruchslos verhielt ſich ein anderer Davidsbündler, der nachmals geſchätzte Componiſt Karl Banck. Er war mit wenig Geld und vielem Selbſtgefühl von einer Studienreiſe aus Italien gekommen und unternehmend genug, ſich an das ſchöne, gefeierte Mädchen heranzuhofiren. Zärtliche Briefe wurden zwiſchen Beiden gewechſelt; an jenen Claras pflegte ſich Banck noch in alten Tagen zu erbauen. Vater Wieck aber hatte die Liebelei kaum gemerkt, als er ihr auf ſeine energiſche Art ſchon ein Ende ſetzte. Der vermeſſene Liebhaber wurde veranlaßt, Leipzig zu räumen; Clärchen lag drei Tage in Weinkrämpfen — aber dann war's überſtanden. Den leer gewordenen Platz in ihrem Herzen aber nahm fortan für allezeit Robert Schumann ein.

Ich verdanke dieſes biographiſche Detail mündlichen Mittheilungen der Schweſter Claras, der Dresdener Pianiſtin Marie Wieck, und wollte es jenen lieben Leſern, deren Wißbegier auf die erſte Liebe und ſonſtige Menſchlichkeiten berühmter Perſonen gerichtet iſt, nicht vorenthalten. Schumanns Werben, die hartnäckige Weigerung Wiecks und die ſchließliche, gerichtlich erzwungene Heirat ohne Zuſtimmung des Vaters iſt allgemein bekannt. Jedermann weiß auch, daß Schumann in jener Zeit ſeine herrlichſten Werke geſchaffen hat, und daß die Geliebte es war, die ſeinen Genius zu den höchſten Schwüngen befeuerte. Andererſeits darf man aber auch den Einfluß nicht vergeſſen, den Schumann auf ſie ausübte. Unter ihm entfalteten ſich ihre ſeltenen Gaben und reiften zu jener Künſtlerſchaft aus, die ihren Weltruf als „Königin des Clavierſpiels“ begründete. Aus dieſen Jahren ſtammt auch das viel-

citirte Gedicht, womit Grillparzer ſie ſo ſchön als treffend beſungen hat.

Indeſſen, ſo glücklich die Vereinigung des erfindenden Künſtlers mit der ausführenden Interpretin ſchien und im Grunde auch war, ſo ungünſtig ließen die äußeren Umſtände ſich an. Vater Wieck mit ſeinen Befürchtungen hatte Recht behalten. Bei dem reichen Kinderſegen, der ſeiner Ehe entblühte, war Schumanns Einkommen viel zu klein. Auch war Clara zwar eine eminente Künſtlerin und ein liebevolles Weib, aber eine völlig unerfahrene Hausfrau. Noch bewahrt die Wieck'ſche Familientradition eine tragikomiſche Erinnerung an einen unglaublichen Kalbsbraten, den Clara ihrem Manne als erſte Probe ihrer Kochkunſt vorſetzte. Kurzum, man begreife, daß es bei Schumanns — beſonders in den erſten Jahren — viel, viel ärmlicher zuging, als gewöhnlich angenommen wird. Es galt auf Erwerb ausgehen: Robert componirte, Clara concertirte. Aber unter dem Zwange realer Bedürfniſſe litt die Idealität ihres Wirkens, was Niemand ſchmerzlicher empfinden konnte als dies feinfühlige, von idealſter Geſinnung durchdrungene Paar.

Merkwürdigerweiſe zeigte ſich die Frau in dieſem Lebenskampfe als der praktiſche, rührige, vorſorgliche Theil. Eine hübſche Epiſode aus der erſten Zeit ihrer Bekanntſchaft, die in Schumanns Briefen an ſeine Mutter ſteht, fällt Einem da ein: „Auf dem Wege nach Connewitz — heißt es dort — liegen ſehr unnütze Steine mitten im Fußſteg. Wie es nun trifft, daß ich oft im Geſpräche mit Anderen mehr auf- als niederſehe, geht ſie (Clara) immer hinter mir und zupft bei jedem Steine leiſe am Rock, daß ich ja nicht falle.“ So, als achtſame Behüterin ihres

Mannes ſehen wir Clara auch in ihrer Ehe. Und ſie begnügte ſich nicht damit, ihn um die Steine, die auf ſeiner Künſtlerlaufbahn lagen, vorſichtig herumzulenken, ſie trat zuweilen ſelbſt vor und räumte ſie dem weltblinden Träumer aus dem Wege. Seinen nicht leicht beweglichen Sinn wußte ſie für ihre Maßregeln zu gewinnen oder ſeinen paſſiven Widerſtand zu überwinden. Die ätheriſche Heilige des Davidsbundes bewährte ſich als eine gar kluge, helläugige und entſchloſſene Frau.

Dieſelbe Klarheit und faſt männliche Beſonnenheit des Geiſtes war ja auch das Merkmal ihrer Künſtlerſchaft auf dem Claviere. Himmelſtürmende Kraft, ſchrankenloſer Subjectivismus oder ſchwelgeriſche Sentimentalität lag ihr gleich ferne; ihre Leidenſchaft, ihre Eigenart, ihr Gefühlsausdruck hielt ſich immer in gewiſſen Grenzen, war jedenfalls von dem Beſtreben gebändigt, jedes Werk ſtreng objectiv, in ſeinem beſonderen Stile wiederzugeben. Andere vergruben ſich in graue Reflexion oder taſteten an der Oberfläche: ſie rührte mit dem unfehlbaren naiven Tiefblick des Genies ſtets an den Kern. Hineingeheimniſſen oder Ahneumachen war auch ihre Sache nicht, vielmehr legte ſie den Inhalt wie im reinſten Sonnenlichte dar, arbeitete die Conturen der Compoſition zu vollſter Deutlichkeit heraus und verklärte ſie nur durch den leiſen poetiſchen Duft, den ſie über das Ganze ausbreitete und der ihrem eigenſten Weſen entſtrömte.

Daß ſie mit dem Doppeleifer höchſten künſtleriſchen und perſönlichen Intereſſes ſich für die Werke ihres Mannes einſetzte, wird man von ſelbſt verſtändlich finden. Aber ſie übte dieſe Pflicht auf ihren Concertreiſen nie vordringlich, ſondern mit dem natürlichen Takte einer vornehmen Natur aus. Lange wollte das Publicum — ſo einſtimmig es ihr

als Virtuoſin den Lorbeer reichte — ſich zu Schumanns Muſik durchaus nicht bekehren laſſen. Erſt auf der letzten Kunſtfahrt, die ſie noch in ſeiner Geſellſchaft machte, in Holland, wurde ihr auch die Freude zutheil, den Sturm des Beifalls mit Robert theilen zu dürfen. Es war der letzte Sonnenblick in der durch Schumanns langſam ſich vorbereitende Krankheit umdüſterten Ehe, denn mit wie hingebender Liebe ſie ihn auch pflegte, der finſtere Dämon ließ ſich nicht mehr bannen. Nach des Gatten Tode (1856) ſtand ſie mit ihren vielen Kindern in drangvoller Lage allein. Aber gefaßt nahm ſie den Kampf um's Daſein für ihre Familie auf, durchzog vom Neuen als Clavierſpielerin Europa und wurde überall mit dem alten Enthuſiasmus begrüßt. Sie brauchte nun freilich nicht mehr für Schumann zu kämpfen, da das Verſtändniß für ihn allenthalben in deutſchen Landen erwacht war, ſondern willige Herzen ſchlugen ihr entgegen als der berufenen Wahrerin ſeines geiſtigen Erbes.

Zu ihren früheren kunſthiſtoriſchen Verdienſten fügte ſie ſodann ein Neues, indem ſie für die Würdigung Johannes Brahms' nachdrücklich ſich bemühte. Der um ſich greifenden Weimarer Richtung in der Muſik abgeneigt und ſchon zu Lebzeiten Schumanns verſucht, an die Fäden der Kunſtpolitik zu rühren, ſpielte ſie mit dem Vollgewicht ihrer Autorität Brahms gegen Wagner und Joachim gegen Liszt aus. Mit Letzterem, der ihr durch lange Jahre befreundet war und manches ſchöne Wort zu ihrem Preiſe geſprochen hatte, zerfiel ſie in der Folge gänzlich. Ueber dieſe ziemlich verborgen gebliebene Seite ihres Wirkens werden vermuthlich ihre nachgelaſſenen Tagebücher ein helleres Licht verbreiten.

Durch ihre angeſtrengte Concertthätigkeit gelangte die Familie zu anſehnlichem Wohlſtand. Clara trat fortan ſeltener vor die Oeffentlichkeit und widmete ſich vornehmlich dem Unterrichte. Bis vor einiger Zeit, bis die Rückſicht auf ihr hohes Alter es nicht mehr geſtattete, hat ſie am Hoch'ſchen Conſervatorium zu Frankfurt gelehrt und in dieſem Berufe ein neues Glück gefunden. Man hörte nun wenig von ihr: nur durch die Ausgaben der Briefe und Werke ihres Mannes, die ſie beſorgte, ſowie durch den Unfall, der ihr vor zwei Jahren in Iſchl zuſtieß, wurde man daran erinnert, daß ſie noch lebe.

Es ſei geſtattet, hier eine perſönliche Erinnerung an die Dahingeſchiedene zu erneuern. Von früher ſchon in brieflichen Beziehungen zu ihr und vom Wunſche beſeelt, ſie von Angeſicht zu ſchauen, ließ ich mir heuer im Frühjahr einen günſtigen Anlaß nicht entſchlüpfen, um ſie zu beſuchen. Ich meldete mich an und wurde auf den Nachmittag beſchieden. Die Frankfurter verſicherten mir, ich müſſe von Glück ſagen, denn in der Regel laſſe die hochbetagte Frau keinen Fremden mehr vor. Nun wollte es mein Unſtern, daß ich am ſelbigen Tage mit einer totalen Heiſerkeit erwachte. Kein artikulirter Laut war aus der leidigen Kehle hervorzubringen. Und in dieſem Zuſtand ſollte ich vor die große Künſtlerin treten, die, wie man ſagte, beinahe taub war? Mit vieler Mühe, nach Anwendung aller erdenklichen Mittel ward der widerſpenſtige Schlund ſo weit gebändigt, daß er ſo etwas wie ein Bellen in rauhen, abgebrochenen Tönen geſtattete. Aber wohl zu Muthe war mir nicht, als ich zur beſtimmten Stunde am Garteneingang der hellgrauen, im vornehmen Renaiſſanceſtyl gehaltenen Villa in der Myliusſtraße ſtand. Droben

empfing die eine Tochter Schumanns, die ständig in Frankfurt lebt, den Ankömmling und führte ihn ungesäumt ihrer Mutter zu.

Ein großes, weites, hohes, helles Zimmer, kein träumerisches Halbdunkel, wie es in Schumanns Musik oft so heimlich dämmert. Alles licht und klar in sonniger Deutlichkeit, gleich dem Geiste der edlen Frau, die dort, der Thür gegenüber, langsam vom Sopha sich erhob. Ja, das war Clara, wie man sie von den Bildern kennt, nur das glatt anliegende, in der Mitte gescheitelte Haar mehr gebleicht und die Züge des Gesichtes schmäler und markanter. Aber diese wundervollen, klugen, dunklen Augen mit dem unbeschreiblichen Ausdruck von Güte — die konnten vor einem halben Jahrhundert auch nicht schöner und bezaubernder geleuchtet haben. Ein vergnügtes, fast schalkhaftes Lächeln lag um den feinen, in den Winkeln vom Alter herabgefurchten Mund, als sie mit raschem Neigen des Kopfes meinen ehrerbietigen Gruß erwiderte. Wie aus Marmor gehauen erschien dieser bedeutende, scharf umrissene Kopf, aber das zuckende Spiel der Mienen verrieth, daß Leben in diesem Denkmal wohne. Ueber der ganzen Erscheinung aber wob jener poetische Reiz anmuthiger Geistigkeit, an dem wir die Frauen der Goethe'schen Epoche zu erkennen glauben.

Mit krampfhafter Anstrengung würgte ich ein paar Worte hervor, die mein Mißgeschick zur Noth erklärten. Dabei machte ich die Bemerkung, daß die Greisin keineswegs so schwer höre, als man erzählt hatte. Wenn sie mich nicht verstand, sprang die Tochter hilfreich ein und rief ihr mein Stammeln in deutlicheren Lauten zu. Es war eine drollige Situation und die Künstlerin schien da-

von ſelbſt äußerſt beluſtigt. Da an ein fließendes Geſpräch nicht zu denken war, packte ich denn das neu entdeckte Jugendbild Schumanns aus, das ſein Beſitzer mir zu dem Zwecke anvertraut hatte, um es ihr zu zeigen. Sie griff eifrig darnach und betrachtete es lange: Dann ſchüttelte ſie lebhaft das Haupt: „Nein — nein — keine Rede! So hat er nicht ausgeſehen. Die Haare wohl, die Augen wohl — aber der Mund und das Kinn! Die Maler haben ihn damals nicht getroffen. Ich habe auch ein Jugendbild von ihm, aber ich würde nicht glauben, daß er es iſt, wenn es mir mein Mann nicht ſelbſt gegeben hätte.“

Die Tochter mußte das Bild aus einem Schranke holen und ſie verweilte darauf mit liebevollem Blick. Dann hielt ſie das von mir mitgebrachte Conterfei daneben, prüfte und verglich und ſagte wieder: „Keine Aehnlichkeit. Ich hab ihn ja als Kind ſchon gekannt, ich weiß genau wie er ausgeſehen hat.“

Der Klang ihrer Stimme — ſonſt durch Alter und Schwerhörigkeit ſtark und rauh, wurde mild und weich, da ſie dieſe Worte ſprach; es ſchien als ob die Fülle der Erinnerungen mit einemmale auf ſie niederſchwebe. So, die beiden Bilder in der Hand, die großen, glanzvollen Augen darauf gerichtet, wird ſie mir immer im Gedächtniß bleiben.

Das Weitere hat ſich bereits in meiner Erinnerung verwiſcht. Ich weiß nur, daß wir zuſammen einen Thee einnahmen und daß ich dabei nach ihrem Verkehr mit Grillparzer fragte. Sie lächelte beinahe verſchämt: „Ja, das wiſſen Sie, daß er das ſchöne Gedicht auf mich gemacht hat! Wir haben ihn auch beſucht, wenn wir in Wien waren, aber er war immer ſo beſchäftigt.“ Dann gedachte ſie der freundlichen Aufnahme, die ſie im Jahre

1847 in Prag gefunden. Ambros habe damals ſehr viel für Schumann gethan. Sie fragte auch nach anderen, inzwiſchen längſt verſtorbenen Prager muſikaliſchen Perſönlichkeiten, nach Tomaſchek, Kittl, Prokſch, Dreyſchock, dann nach dem Theater, nach dem Conſervatorium, nach der „alten Kleinſeite“ und überraſchte mich zum Schluß mit der Bemerkung: „Heut' iſt wohl Alles ganz anders geworden. Ich möchte Prag jetzt gerne wieder ſehen.“

Das kam ſo natürlich, ſo gar nicht als Converſationsphraſe heraus, daß man es glauben mußte. Die alte Frau intereſſirte ſich ganz ſichtlich für die Stadt, die ſie in jungen Tagen ſo ſchnell verſtändnißvoll gefeiert hatte. Wir ſprachen dann noch mancherlei, worauf ich mich heute kaum mehr beſinnen kann. Mir war als ob ich träumte, als ob die Bilder aus den Tagen der deutſchen Tonromantik wiederum der Vergangenheit entſtiegen wären. Da ſaß ſie leibhaftig vor mir, die räthſelhafte Chiara, das begnadete Wunderkind, deſſen Lob und Preis jene Zeiten erfüllte, die Muſe Robert Schumanns des theuren Meiſters. . . . .

Ich ging; und ergriffen ſtand ich noch eine geraume Weile vor dem Hauſe. Noch wähnte ich die großen, unvergeßlichen liebreichen Augen auf mich gerichtet. Ich durfte nicht hoffen, ſie je wieder zu erblicken, ſie, die wie ein letzter Gruß aus einer verrauſchten Periode in unſere Gegenwart hineinſtrahlten. Nie wieder! Und — war es ein Zeichen? Dort, hinter den nahen Höhen ſank die Sonne und die Spitzen der Bäume des Gartens erglänzten im reinen, ruhigen Abendroth.

Ambroſiana.

(1895.)

Schriften über Muſik ſind heutzutage meiſt gar unterhaltend zu leſen und allgemein beliebt. Zu Anfang unſeres Jahrhunderts waren ſie das Allerlederndſte, was man ſich denken kann. Ob wohl das Publicum ſie damals wirklich geleſen hat? Glaub es, wer mag. Fallen doch ſelbſt dem vielgeduldigen Hiſtoriker nicht ſelten die Augen zu, wenn er etwa die alte „Leipziger Muſikzeitung," das maßgebende Blatt unſerer Vorväter, aus irgend einem Grunde durchforſchen muß. Da waren nämlich die Herren Fachmuſici ganz unter ſich: würdevolle, bejahrte Herren, reich an praktiſcher Erfahrung und pedantiſcher Gelehrſamkeit, aus deren Schatze ſie in ſtrohtrockener ſteif docirender Proſa allerhand muſikaliſche Weisheit dem jüngeren Geſchlechte ſpendeten. Ihre Herrlichkeit brach aber jählings zuſammen, als ihnen Robert Schumann 1834 ſeine neue Trutz-Zeitſchrift entgegenſetzte. Da ging es freilich aus ganz anderem Ton. Poetiſche Köpfe, der junge Tonmeiſter voran, verſuchten nunmehr den Inhalt der Muſik, nicht blos ihr äußeres Formgefüge, zu er-

klären, lebendige Induction trat an Stelle des früheren lehrhaften Deducirens, man wetteiferte in gefälligem Stil, intereſſanter Beleuchtung und geiſtreicher Auslegung der Kunſtwerke. Kein Wunder, daß nun auch das große Publicum an dieſer Art Muſikſchriftſtellerei Gefallen fand. Und wie die eleganten Dirigenten aus Mendelsſohns Schule damals die ehrenfeſten, ſackgroben Kapellmeiſter von altem Schlage verdrängten, ſo mußten auch die alten philiſtröſen Muſikſchriftſteller vor der neuen, kecken Generation zurückweichen. Beliebte Autoren pflegten fortan ihre für Wochen- und Monatsſchriften ſauber ausgeführten Eſſays von Zeit zu Zeit geſammelt herauszugeben. In der Gegenwart aber werden dieſe Sammlungen immer ſeltener, weil unſere heutigen Muſikſchriftſteller in der Regel bei der Tagespreſſe beſchäftigt ſind, und es ihnen zu viel Umſtände macht, ihre für den Augenblicksbedarf raſch hingeworfenen Artikel für die höheren Anſprüche eines Buchleſers umzuarbeiten. So verliert ſich mancher glückliche Einfall, mancher treffende Gedanke unbeachtet in den Spalten der Journale.

Unter dieſen Umſtänden greift der Muſikfreund gerne zu den älteren Sammlungen zurück. Die Verleger, die in ſolchen Dingen immer feine Witterung haben, bereiten in Folge deſſen jetzt Neuausgaben vor, und der Leuckart'ſche Verlag hat ſoeben eine zweite Auflage der „Bunten Blätter“ von Ambros erſcheinen laſſen. Die Wahl konnte nicht beſſer getroffen werden; verdienen doch unter all den kleineren Schriften der deutſchen Muſikliteratur gerade jene von Ambros auch heute noch volle Beachtung und gewähren nicht nur hiſtoriſches Intereſſe, ſondern auch abſoluten äſthetiſchen Genuß.

Bei uns Deutſchböhmen kommt auch noch das landsmannſchaftliche Moment hinzu, um eine Neuausgabe der Ambros'ſchen Eſſays beſonders erwünſcht zu machen. Von den namhaften Muſikſchriftſtellern unſerer Heimath iſt Ambros (geb. 1816) der älteſte: er gehört mit Hanslick der Schumann'ſchen Epoche an, während Heinrich Porges und Ferdinand Pfohl Wagnerianer ſind. Ambros ſtand zwiſchen den Parteien, Hanslick war Wagners ſchärfſter und gehäſſigſter Bekämpfer, Porges ſein getreuer Freund, und Pfohl ſchreitet kecken Muthes über das dogmatiſche Wagnerthum hinaus. Alle Vier aber haben das gemeinſam, daß ſie ſchließlich außer Landes gingen und (die beiden Erſten in Wien, die Anderen zu München und Hamburg) hervorragende Stellungen im dortigen Kunſtleben einnahmen, beziehungsweiſe noch inne haben.

Ambros freilich galt ſchon in ſeinem Vaterlande als Prophet. Er hatte ſeiner Zeit für Schumann in Prag enthuſiaſtiſch Propaganda gemacht, und die „Bohemia" brachte damals ſchwärmeriſche Ergüſſe des hochbegabten jungen Mannes. Gründliche kunſthiſtoriſche Studien führten ihn aber bald aus dem phantaſtiſchen Gefühlsüberſchwang zu ruhiger Klarheit der Gedanken. Schon gegen Ende der vierziger Jahre war Ambros entſchieden in auswärtigen Kunſtkreiſen die meiſtbekannte Perſönlichkeit Prags, und kein durchreiſender Muſiker verſäumte es, ihn zu beſuchen. Leute die etwa mit Schumann, Mendelsſohn, Hiller, Liszt, oder Robert Franz in Verkehr treten wollten, bedienten ſich in der Regel ſeiner Vermittlung. Die geiſtvollen Aperçus, womit er ſeine Rede würzte, das ausgebreitete Wiſſen, worüber er gebot, die Selbſtändigkeit ſeines Urtheils mitten im Meinungskampfe der Parteien

ſchufen ihm ein ſehr bedeutendes Anſehen, ſo daß, als er 1872 unſere Stadt verließ, mit ihm eine allgemein anerkannte Autorität verloren ging, wie ſie Prag — in dieſer Art wenigſtens — ſeither nicht wieder gehabt hat.

Solche Erinnerungen ruft die Neuausgabe jenes Buches wach: es ſind Erinnerungen an die beſten Zeiten des Prager Kunſtlebens. Ambros' Hauptwerk, ſeine „Geſchichte der Muſik", hätte, wenn das Material einmal geſammelt war, auch in der abgeſchiedenen Stille einer Landſtadt reifen können; der Kranz „Bunter Blätter" aber konnte nur an einem Orte gewunden werden, wo das muſikaliſche Leben hohe und immer neue Wellen ſchlug, wo man mit Ungeduld nach allem Neuen ausſah, wo der Kampf um neue ideale Güter nicht nur enge Zirkel, ſondern die ganzen gebildeten Kreiſe ernſtlich bewegte. Während Wien in der vormärzlichen Epoche ſich ängſtlich gegen jeden friſchen Windhauch aus Deutſchland abſchloß, ſtand Prag, begünſtigt durch ſeine geographiſche Lage und den minder wirkſamen Druck der politiſchen Verhältniſſe, in beſtändiger Fühlung mit dem Geiſtesleben in Sachſen. Schumanns Zeitſchrift hatte von Anfang an in Prag die meiſten Abonnenten. Mendelsſohns Einfluß, der in Leipzig die Gewandhausconcerte neu beſeelt hatte, wirkte anregend auch auf das Prager Concertweſen. Die ſtarke muſikaliſche Fortſchrittspartei umfaßte damals nicht nur jugendliche Heißſporne, ſondern auch ſehr viele geſetzte, angeſehene Männer. Man kümmerte ſich um Alles und wußte von Allem. Mendelsſohn, Schumann, Berlioz, Wagner — in Wien faſt unbekannt oder arg verkannt — wurden in Prag ſogleich verſtanden und faſt populär. Erſt nach 1848 faßte die neudeutſche Muſik auch in Wien

allmählig feſteren Fuß, ſo daß der Ruf Prags als einzige fortſchrittliche Kunſtſtadt Oeſterreichs der Vergeſſenheit anheimfiel. Aber der energiſche Pulsſchlag des muſikaliſchen Lebens ermattete deßhalb noch lange nicht, ebenſowenig als das Bewußtſein der einſtigen führenden Stellung ſo bald verloren ging.

Auf dieſem Boden erwuchs Ambros, der Eſſayiſt. Er ſtand nicht im ſchroffen Gegenſatze zur Entwicklung des heimathlichen Kunſttreibens, er ſchritt ihm voran und wies ihm die Wege. Nicht immer folgte es freilich ſeinem Winken: oft fluthete es an ihm vorüber anderen Zielen zu, aber nie ſchwemmte es ihn bei Seite. Auswärtige Zuſtände und Vorfälle gaben ihm weit öfter Stoff zur Warnung und Klage, ſo z. B. in den „Bunten Blättern“ der Niedergang der Muſik in Italien, die „Waſſerpeſt“ der Offenbach'ſchen Operetten, der „Sansculottismus“ der Wagnerianer, ſogar Schumanns „Halbopern und Halboratorien“. Der letztgenannte Aufſatz iſt beſonders charakteriſtiſch durch den grimmen Hohn, womit Ambros darin den ſonſt ſo hochverehrten Meiſter wegen ſeines verunglückten Verſuches im Genre der Chorballade behandelt. Aus Parteilichkeit zu loben, war eben ſeine Sache nicht, und vielleicht hat unter den zeitgenöſſiſchen Tondichtern nur Mendelsſohn, dem er ſich ja auch in ſeinen Compoſitionen wahlverwandt zeigt, in keiner Hinſicht ſeinen Tadel erfahren.

Neben dieſen polemiſchen Stücken enthalten die „Bunten Blätter“ eine Reihe geiſtvoller Charakteriſtiken. Liszt, Hector Berlioz, Thalberg, Fétis, Aleſſandro Stradella, Robert Franz, Zumſteeg, Rubinſtein, Schubert werden in beſonderen Studien gewürdigt. Ambros beſpricht ferner

HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE 38, MASS.

Roſſinis Feſtmeſſe, Schwinds und Mendelsſohns „Meluſine“, Thomas' Hamletoper und Lachners Requiem. Er vergleicht zweimal Kinds Freiſchützterxt mit ſeinen Quellen und macht feinſinnig auf „Allerlei Beethoven'ſche Humore“ aufmerkſam. Daß er mit dem Gewichte ſeines Namens als Gelehrter für die Franz'ſchen Bearbeitungen alter Kirchenmuſik gegen die Händel- und Bach-Philologen auftrat, wird die Anerkennung dieſer ſo ungemein ſchätzbaren Arbeiten ſeiner Zeit gewiß mächtig gefördert haben. Am behaglichſten fühlt er ſich freilich bei hiſtoriſchen Skizzen, wenn er die Schickſale der „deutſchen Muſik in Italien“ verfolgt oder „Carneval und Tanz in alter Zeit“ abſchildert.

Hiſtoriſche Rückblicke wirft Ambros auch ſonſt wohl gern, wie ſich denn überhaupt eine gewiſſe Eitelkeit auf ſeine wiſſenſchaftliche und literariſche Bildung bei ihm nicht verkennen läßt. Die geiſtige Atmoſphäre der Altprager Salons, in denen er ſich bewegte, webt auch in dem, was er ſchrieb, und da er ſeine Bildungsfrüchte mit Geſchick und Bedachtſamkeit auszuſtreuen verſtand, gewannen ſeine Schriften unſtreitig an vornehmem Reiz und mannigfaltiger Belehrung.

Bei einem Muſikſchriftſteller, der bis in die zweite Hälfte unſeres Jahrhunderts gewirkt hat, fragt Jedermann nach ſeinem Verhalten gegen Richard Wagner. Nun, für den Künſtler Wagner hat Ambros aufrichtige Bewunderung gehegt, beſonders zu Anfang. Später entlockte ihm der gelegentliche Uebereifer der Anhänger des Meiſters wohl auch manch ſcharfes Wort und in Wien ſoll er, wie Eingeweihte verſichern, auf ſeinem ſchwierigen Poſten ganz unter Hanslick'ſchem Einfluß geſtanden ſein und in der Regel ſeiner Bewunderung für Wagner nur gleichſam

hinter verſchloſſenen Thüren Ausdruck gegeben haben. Die erſten Bayreuther Feſtſpiele hat er nicht mehr erlebt. In der Frühzeit der Wagnerbewegung konnte man ihn als einen ihrer Bahnbrecher bezeichnen, zumal er, wie er an Liszt ſchreibt, gerade durch ſein maßvolles Auftreten der Sache zu nützen glaubte, weil er nicht, wie Brendel die Kanonen allzuſcharf lud, wo dann leicht übers Ziel geſchoſſen zu werden pflegt. Die erſte Aufführung des „Tannhäuſer“ zu Prag begrüßte er in der „Bohemia“ (November 1854) in warmen Artikeln. In ſeinen „Culturhiſtoriſchen Bildern“ (1860) ſehen wir ihn als beredten Anwalt des „Lohengrin.“ Dazwiſchen aber hat er irgendwo die Fauſtouverture Wagners mißfällig kritiſirt, wie man aus einem mir vorliegenden (ungedruckten) Briefe des Meiſters an den Dresdner Schriftſteller E. Gottwald († 1871) ſchließen muß. Die betreffende Kritik war leider nicht aufzufinden, ſelbſt Oeſterleins Wagnerkatalog verzeichnet ſie nicht. In dem vom 30. December 1855 datirten, ziemlich ärgerlichen Schreiben Wagners heißt es nun: „Daß ich Ihnen Veranlaſſung zu einer journaliſtiſchen Polemik geworden bin, bedauere ich ſehr, vor Allem weil ich überhaupt ſo ſehr zu bereuen habe, durch die Veröffentlichung jener Fauſtouverture meinem Gefühle zuwider gehandelt zu haben. Wer einigermaßen zu der Einſicht in das Weſen unſerer muſikaliſchen Oeffentlichkeit gelangt iſt, wie ſie mir zu Theil geworden, der degradirt ſich ſelbſt, wenn er ſich ihr auf Treu und Glauben ergiebt. Sie thun ſehr unrecht, ſich dem natürlichen Lauf der Dinge entgegenzuſtellen, wie Sie es mit Ihrer Entgegnung an Herrn Ambros (der mir — beiläufig geſagt — bei einem Beſuch in Dresden einmal einen ſtark

öſterreichiſch-faden Eindruck gemacht hat) verſuchen zu müſſen glaubten."

Wagner war, als er dieſe Zeilen ſchrieb, eben vom Krankenlager aufgeſtanden und mißgeſtimmt. Aber es wäre billige Selbſttäuſchung, anzunehmen, daß in beſſerer Laune ſeine Erinnerung an den in fremder Umgebung förmlichen, ein hartes Prager Deutſch ſprechenden Ambros ſich um Vieles freundlicher geſtaltet hätte. Vielleicht lag ihm übrigens noch ein unliebſamer Zwiſchenfall aus den vierziger Jahren im Kopfe, den mir Dr. Schebek[1]) einmal erzählte. Damals lebte in Prag ein Componiſt namens

[1]) Er berief ſich dabei auf mehrere, einſt in ſeinem Beſitz befindliche Briefe. Glaſenapp [2]II S. 144 ſtellt (ohne nähere Quellenangabe, aber anſcheinend auch auf briefliches Material geſtützt, die Sache allerdings anders dar: „Noch zu Beginn des Jahres 1846 mußte er dem böhmiſchen Componiſten Auguſt Heller deſſen Oper „Zamora" zurückſenden; er hatte ſie zu ſeinem Bedauern in keiner Weiſe zur Aufführung befürworten können. Um den Autor nicht zu kränken, wandte er ſich (20. Jan.) an den ihm durch Kittl bekannt gewordenen Muſikſchriftſteller Ambros mit der Bitte, um eine collegiale Vermittelung: er möge Heller gegenüber einen Vorwand gebrauchen, „vielleicht den gewöhnlichſten, den ich ſo zahllos oft erfahren habe, daß das Repertoire bereits auf eine lange Zeit hin beſetzt ſei und man ſich nicht neuen Verbindlichkeiten unterziehen könne." Leider kam es nicht zu einer wirklichen Zurückſendung. Es ſollte nach den Anweiſungen des Autors Jemand die Oper aus Dresden abholen, aber dieſer Jemand blieb aus. Daher ſpukt die Hellerſche Oper noch bis in Wagners Züricher Periode hinein, vgl. die Briefe an W. Fiſcher vom 9. Nov. 1850 und dem ihm folgenden."

Möglicherweiſe giebt es zwei Briefe Wagners an Ambros in dieſer Angelegenheit: einen erſten, der Dr. Schebek, und einen ſpäteren, der Glaſenapp zur Grundlage ſeiner Darſtellung diente.

Auguſt Heller, deſſen Oper „Zamora“ am hieſigen Theater durchfiel. Als nämlich beim Aufgehen des Vorhangs das von allen Seiten auf die Bühne ſtürzende Volk einen langmächtigen Chor auf die Worte: „Was iſt geſcheh'n? Was iſt geſcheh'n? Was iſt geſcheh'n?“ u. ſ. f. daherſang, bemächtigte ſich des Publicums eine Heiterkeit, die dem tragiſchen Werke verderblich wurde. Heller noch nicht entmuthigt, wollte an eine höhere Inſtanz appelliren und bat Ambros, die Oper Richard Wagner zur Beurtheilung vorzulegen. Ambros kam dadurch in nicht geringe Verlegenheit, denn weder konnte er dem guten Bekannten die Bitte abſchlagen, noch das Werk ohne ſich bloßzuſtellen mit gutem Gewiſſen empfehlen. Er ſandte es alſo an Wagner, mit dem Bemerken, es ſelbſt nicht weiter zu kennen. Darauf eine zornige Antwort des Meiſters, daß man ihm die Prüfung eines Productes zumuthe, welches Ambros ſelbſt nicht einmal der Durchſicht werth gehalten habe. Er habe Wichtigeres zu thun als ꝛc. ꝛc.

Jene, die Ambros nicht nur flüchtig kennen gelernt hatten, ſondern ſeinen näheren Umgang genoſſen, wußten ihn als Menſchen jedenfalls beſſer zu ſchätzen. Ich greife zum Beweiſe wiederum zu einem Briefe, den Graf Laurencin, der nunmehr auch ſchon ſeit Jahren verſtorbene Wiener Muſikſchriftſteller nach Ambros' Tode (28. Juni 1876) geſchrieben hat. Er befindet ſich in der Donebauer'ſchen Sammlung in Prag und fällt in Folge ſeines privaten Charakters und bei dem Umſtande, daß das muſikaliſche Glaubensbekenntniß beider Männer keineswegs harmonirte, als werthvolles Zeugniß ins Gewicht, mag man immerhin das leicht entzündliche Naturell Laurencins mit in Anſchlag bringen. „Ambros war einer der wenigen

harmoniſch Durchbildeten, bei dem ſich der Allgelehrte vom liebenswürdigen Umgangsmanne und vom humanen, toleranten, kindlich gefühlvollen, echteſten Humoriſten nicht trennen ließ. Wer ihn je kannte, mußte ihn aus innerſtem Nothwendigkeitsdrange hochſtellen und lieben. In ſeinen Schriften allen ruht wohl ein ungeheueres Wiſſen und Können und eine Witzes-, Geiſtes-, Gemüths- und Humorsfülle, die einzig in ihrer Art zu nennen iſt. Allein dieſe wirkte auf manche nicht eben hartgeſottene Jean Pauliſten, deren er einer geweſen, oft abſpannend, erdrückend, ja zermalmend. Im perſönlichen Verkehre ſchwanden alle dieſe Schrullen, und es ſtellte ſich in ihm einer der geklärteſten, liebenswertheſten, beſcheidenſten aller Polyhiſtoren, Gelehrten, Geſellſchafter, Freunde und Collegen dar! Seine „Muſikgeſchichte“ iſt leider auch Torſo geblieben. Denn der noch unter der Preſſe befindliche Band geht ja nur — ſoviel ich weiß — bis ausſchließlich Sebaſtian Bach. Und wenn auch dieſe ſchönſte, herrlichſte aller Morgendämmerungen des jüngſten Tongeiſtes durch Arbeiten der Forkle, Hilgenfelds und Spittas ſchon ziemlich erſchöpft iſt, und wenn auch die Beethoven- und Mendelsſohn- und Schumannzeit, wie auch die Epoche des Romantikertriumvirats: Weber, Spohr und Marſchner durch Selbſtmiterleben unſerem Gegenwartsbewußtſein ſo vollkommen geläufig iſt, daß wir näherer Aufſchlüſſe hierüber weder bedürftig noch fähig ſind; und wenn endlich auch die Berlioz-Wagner-Liszt'ſche Periode noch lange nicht erſchöpft und ſpruchreif daſteht, daher dieſe Herren noch keine eigentlich feſte Stelle in einer Muſikgeſchichte einnehmen können: ſo hätte gleichwohl ſelbſt das aphoriſtiſche Behandeln eines ſo reifen Stoffes

von einem ſo tiefgeiſtvollen und grundgelehrten Univerſal-ingenium, wie Ambros, von ungemeinem, weittragendem Belange ſich herausgeſtellt. Es ſollte aber nicht ſein und anders kommen! Sie irren aber, wenn Sie die Nicht-vollendung ſeines Werkes den deutſchen Verlegerverhältniſſen allein zuſchreiben. Der Hauptgrund lag in Ambros ſelbſt, theils in der ihm durch ſeine zahlreiche Familie aufgedrungenen, vielfach verzweigten Amtsthätigkeit, theils in dem Umſtande, daß Ambros' vielſeitiger Thätigkeitstrieb ihn nicht bei einem Werke ruhen ließ, ſondern ihm neben einem noch viele andere und nebſtdem noch Compoſitionen und Dichtungen in die Feder dictirte, ihn alſo in vielfache Beſchäftigungen verſtrickte, die ſeine Zeit unendlich zer-ſplitterten, ſo geizig er auch mit jedem Theilchen derſelben umgegangen ſein mochte, ſo oft er alſo auch im Leben eine lange Reihe von Nächten zu einer ebenſo weitgezogenen Tagen-Serie verwandelt haben mag. Kurz: der Mann war die rieſigſte und dabei pedanterieloſeſte Arbeitskraft, die mir je vorgekommen iſt. Denn jede heitere Geſell-ſchaft konnte ihn, ſeiner zahlloſen Geſchäfte ungeachtet, ſtets als eines ihrer ausharrendſten Mitglieder haben und genießen. Leuckart druckte ſchnell; allein Ambros, drei-facher öſterreichiſcher Beamter, Dichter, Componiſt und Journaliſt, zudem gewiſſenhaft über alle Vorſtellung, konnte nicht immer gleich zur Stelle ſein. Wer kann, wer wird den Torſo vollenden? Wohl keiner mehr. Die Ambroſe ſind ja unendlich karg geſäet. **Requiescat in pace, et vivant opera eius in aeternum. Amen!**"

So beurtheilten und betrauerten Zeitgenoſſen den Mann, deſſen „Bunte Blätter" ſoeben in faſt unverwelk-licher Friſche wieder in die Welt flattern. Sie erwecken

den lebhaften Wunsch, daß von kundiger Hand nun auch eine Sammlung der zerstreuten Aufsätze aus Ambros' jungen Tagen, vor Allem aber jener, die er nach seiner Uebersiedlung nach Wien für die „Neue Freie Presse", für die „Abendpost" und für Rodenbergs „Deutsche Rundschau" schrieb, und an deren Sammelausgabe ihn der Tod verhindert hat, besorgt werde. Durch den klangvollen Namen ihres Verfassers in der Musikwelt, durch die gedankenreiche, körnige und stets fesselnde Schreibweise, durch die Fülle des in so gefälliger Form dargebotenen Wissens wären sie gewiß die Zierde einer Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen.

Wagnerstudien

Wagner und die Romantik.

(1891.)

1.

Wagners Verhältniß zur Romantik iſt bisher nur wenig beobachtet und behandelt worden, ſo daß der Verſuch, auf einige bezügliche Punkte hinzuweiſen, ſich ſchon darum rechtfertigen dürfte, und umſomehr, als in dieſem Zuſammenhange ſo mancher Zug ſeiner Kunſt und ſeines Weſens in helleres Licht kommt und manches ſonſt nicht leicht Verſtändliche ſeine einleuchtende Erklärung findet.

Ganz eigenthümlich iſt der Romantik eine dem deutſchen Weſen entſprechende Vorliebe für das Traumleben, welche ſich häufig bis zur gänzlichen Vermiſchung von Traum und Wirklichkeit verſtieg und in Novalis „der Traum wird Welt, die Welt wird Traum", ihren deutlichen Ausdruck fand. G. H. Schubert trieb ernſtlich Traumdeuterei und betrachtete Somnambulismus und Geiſterſeherei als höchſte Quellen der Erkenntniß. Brentano gab ein „Leben der ſeligſten Jungfrau Maria" nach Mittheilungen einer clairvoyanten Nonne heraus, und Schelling gründete die Kunſt auf der genialen Viſion.

Zwiſchen Dichten und Träumen machen die Romantiker darum keinen erheblichen Unterſchied, denn „wer erkennt' im lauen Wind, ob's Gedanken oder Träume?" Verwandte Anſchauungen laſſen ſich auch bei Wagner ohne viele Mühe nachweiſen. Erkannte er in dem Aufſatze über Beethoven die Muſik als „Offenbarung des innerſten Traumbildes vom Weſen der Welt" (IX. 108), ſo giebt er uns ein andermal eine genaue Beſchreibung künſtleriſcher Eingebungsacte. Der Muſiker ſtelle die Perſon, für die er ein Motiv gewinnen will, „in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihres Auges gewahrt; ſpricht dieſer zu ihr, ſo geräth die Geſtalt ſelbſt in eine Bewegung, die ihn vielleicht ſogar erſchreckt; endlich erbeben ihre Lippen und eine Geiſterſtimme ſagt ihm etwas ganz Wirkliches aber auch ſo Unerhörtes, daß — er darüber aus dem Traume erwacht. Alles iſt verſchwunden, aber im geiſtigen Gehöre tönt es ihm fort; er hat einen Einfall gehabt . . . ." (X. 173); in demſelben Sinne bezeichnet Sachs dem Junker Stolzing Traum und Poeſie als hilfreiche Freunde und ſpricht die ſchönen, aus Wagners tiefeigenen künſtleriſchen Erfahrungen (man denke an jene „ſchlafloſe Nacht" von La Spezia) quellenden Worte:

Mein Freund, das g'rad iſt Dichters Werk,
Daß er ſein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menſchen wahrſter Wahn
Wird ihm im Traume aufgethan.
All Dichtkunſt und Poeterei
Iſt nichts als Wahrtraumdeuterei.

Verweilen wir ein wenig bei dieſer Stelle, denn ſie führt uns auf eine wichtige Einſchränkung, welche Wagner an der romantiſchen Theorie vornimmt. Es genügt dem

Künſtler nicht, die gaukelnden Traumbilder in Worte zu faſſen (zu „merken“) und wahllos aneinanderzufügen; er muß ſie zu voller Lebendigkeit neu geſtalten und ſinnvoll verbinden („deuten“); das freie Spiel der Phantaſie, die ſtrömende Erfindung ſoll ſich mit der, von den Romantikern ſo arg vernachläſſigten, ſorgfältigen Compoſition zur Schöpfung eines vollkommenen Kunſtwerkes vereinen, und in der That zeigt von allen romantiſchen Bühnendichtern nur Kleiſt, deſſen „Prinzen von Homburg“ Wagner ſo ſehr bewunderte, einen ähnlich planmäßigen Aufbau.

Mit Kleiſt hat Wagner als Dramatiker eine wohl zu beachtende Verwandtſchaft: eine glückliche Miſchung von Shakeſpeare und Aiſchylos; begeiſterten Cultus der Schönheit bei aller Treue gegen die Natur; Reichthum an Stimmung und plaſtiſchen Geſtaltungstrieb; reckenhafte Männlichkeit bei zarter Schwärmerei. Wichtige Unterſchiede ſpringen allerdings in die Augen. Wagner ſtrebt dem Typiſchen zu und ſchöpft aus dem Mythos. Kleiſt geht auf das Individuelle aus und ſein Menſchenthum wurzelt, wie ſeine Stoffe, im Geſchichtlichen. Gemeinſam iſt ihnen wieder die Mannigfaltigkeit der Charaktere: bald trotzig und wild, bald ſchwermuthsvoll, bald glühend ſinnlich, bald keuſch und fromm, theilen ſie einen leidenſchaftlichen, aber phraſenloſen Patriotismus und gleichen einander in der poetiſchen Verwerthung des Traumlebens.

Ein Mädchen bildet ſich in Träumen das Ideal des künftigen Gatten. Plötzlich tritt es ihr leibhaft entgegen: ein Schrei — und ein Liebesbund iſt geſchloſſen. Dieſe Situation, welche den Romantikern ganz geläufig iſt (Kleiſt: „Käthchen von Heilbronn“, Zach. Werner „Luther“ . .), kehrt auch bei Wagner mehrmals wieder.

Der bedrängten Elsa erscheint Lohengrin „in lichter Waffen Scheine . . . ein goldenes Horn zu Hüften, gelehnet an sein Schwert", und spricht ihr „mit züchtigem Gebahren" Tröstung zu. Nun fleht sie zu Gott in höchster Noth:

Laß mich ihn seh'n wie ich ihn sah,
Wie ich ihn sah, sei er mir nah'! —

und schon naht der Retter, genau wie sie ihn im Traume geschaut „in silberner Waffenrüstung, ein kleines goldenes Horn zur Seite, auf sein Schwert gestützt." Bei der Aufführung ist hier zu beachten, daß Lohengrin in dem Augenblick, da Elsa sich umwendend seiner gewahr wird, nicht etwa, wie es oft geschieht, in steifer Profilstellung grimmig oder schmunzelnd oder auch gleichgültig vor sich hinstarre, vielmehr wie hilfeverheißend ihr zugekehrt sei. Dann wirkt der „helle Schrei des Entzückens", den Elsa ausstößt, geradezu hinreißend.

An diesem Beispiele kann man die sinnige Composition Wagners bewundern. Er verstärkt den Eindruck der Situation durch passende Vorbereitung. Indem er Traum und Wirklichkeit einander gegenüberstellt, weiß er neue ergreifende Wirkungen zu erzielen. Einen ganz ähnlichen Fall haben wir auch im „Fliegenden Holländer", nur daß hier der Mann der hilfsbedürftige Theil ist. Nachdem Senta sich bereit erklärt hat, den bleichen Seemann zu erlösen, tritt Erik ein und glaubt sie durch die Erzählung seines Traums zu warnen. Bei ihrer gegenwärtigen Stimmung erreicht er das Gegentheil. Sie sieht darin nur ein Anzeichen, daß der Ersehnte ihr nahe. „Er sucht mich auf! Ich muß ihn seh'n!" Nach diesem Ausbruch betrachtet sie sinnend das Bild und „singt leise, aber tief

ergriffen“ den Schluß der Ballade. Da geht die Thür auf, und Sentas Blick ſtreift von dem Bilde auf den eintretenden Holländer. „Sie ſtößt einen gewaltigen Schrei der Ueberraſchung aus und bleibt wie feſtgebannt ſtehen . . . . .“ Mit einfachen Mitteln iſt hier eine eindrucksvolle Situation geſchaffen, *Bild und Wirklichkeit unmittelbar nebeneinander gerückt.*

Ein liebeweckendes Bild kommt auch in den „Meiſterſingern“ vor. Evchen, das friſche Bürgerskind, hat begreiflicherweiſe keine Viſionen. Dennoch verliebt ſie ſich blitzſchnell in den hübſchen Junker, weil er — eine köſtliche und echt mädchenhafte Begründung — dem Helden David gleicht, deſſen Bild, von Dürers Hand, wohl im väterlichen Hauſe hing, und nach deſſen Zügen ſie ihr Ideal ſich geformt hat. Die Scene geſtattete nicht uns das Bild vor Augen zu führen, was allerdings hier, wo den Zuſchauer mehr die Leidenſchaft ſelbſt als ihre Entſtehung intereſſirt, nicht viel verſchlägt. Für Hauptſcenen gilt aber dem Dramatiker gegenüber die Forderung:

Dir glaub' ich nicht mit dem Ohr,
Dir glaub' ich nur mit dem Aug':
Haſt du mir nichts gelogen,
So laß mich *Zeichen* ſeh'n!

Man weiß, wie ſehr Wagner an Hebbels Nibelungen Anſtoß nahm, die ihre Heldenthaten meiſt hinter den Couliſſen verrichten. (IX. 168.) Sorgfältig trachtete er darum ſogar den oben erwähnten kleinen Uebelſtand wieder auszugleichen, verſtärkte den Eindruck durch die Figur des Conſtraſtes (das Bild in Pogners Haus und „in der Meiſter Schild“) und knüpfte daran das Motiv des doppelten Mißverſtändniſſes.

Wie im „Holländer" das Bild, ſo erweiſt im erſten Act der „Walküre" der Schwertgewinn mit überzeugender Kraft die Identität des erſehnten Mannes. Auch dieſe Scene iſt eine Variante jener oben als romantiſch bezeichneten Situation; denn daß allmähliche Erkennen findet ſich zum Theil ſchon im „Käthchen von Heilbronn" (IV. 2). Erſchien Senta dem Holländer wie ein Bildniß aus vergangenen Zeiten, hatte Lohengrin Elſa „geahnt", ſo verſichert nun auch Siegmund, ein Minnetraum gemahne ihn, in heißem Sehnen hab' er Sieglinden geſeh'n. Was wir aus ganzer Seele wünſchen, führt der Traum uns vor, und ſchon Herder erkannte den Bildner des Traumes im verlangenden Geiſte des Menſchen. (S. W. Bd. 9. „Ueber Märchen und Romane.") Die Romantiker gehen noch weiter; ſie ſchreiben dem ins Ungeheure geſteigerten Sehnen ſogar actuelle Kraft zu, welche dem Himmel Wunder abringt (Lohengrin, vgl. Schillers Jungfrau von Orleans), den Ahasver des Meeres, den wehwaltenden Wälſung zu der Stätte geleitet, wo das erſehnte Weib ihrer harrt, den unglücklichen Wieland erſinnen lehrt, was noch kein Menſch erdachte.

Freilich, in der Wirklichkeit beſitzt die Sehnſucht allein keine ſolche Zauberkraft. Darum verabſcheut der Romantiker die wirkliche Welt, ſchilt ſie kalt, fühllos und philiſterhaft und flüchtet aus ihr in eine erträumte, nur in ſeiner Phantaſie vorhandene Wunſchwelt, in der ihm die Wonnen einer ſchwärmeriſchen Liebe winken. Auch Wagner geſteht (IV. 268), ſein Liebesſehnen ſei nichts anderes als das zehrende Verlangen nach dem Hinſchwinden aus der Gegenwart geweſen. Man begreift danach die Vorliebe der Romantiker für das

Mittelalter, allerdings nicht für das echte, hiſtoriſche, vielmehr für ein erdichtetes und verklärtes. Auf hiſtoriſche Treue kommt es ihnen zunächſt gar nicht an, wodurch ſie ſich von den romanſchreibenden Profeſſoren der neueſten Zeit ſcharf unterſcheiden. Es iſt alſo ganz im romantiſchen Geiſte gedacht, wenn Wagner ſagt: „Alle unſere Wünſche und heißen Triebe, die in Wahrheit uns in die Zukunft hinübertragen, ſuchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu ſinnlicher Erkennbarkeit zu geſtalten und ſo für ſie die Form zu gewinnen, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verſchaffen kann.“ (IV. 311.) Sein „Triſtan“ iſt geradezu das Hohelied der Sehnſucht, das ſchmachtende Hauptmotiv ſcheint das innerſte Weſen unſerer Romantik in Tönen auszuhauchen. Fort aus dem öden Schimmer des wirklichen Lebens zieht es das Liebespaar in den ſeligen Dämmer der heiligen Nacht.

Auch dieſes Bild iſt romantiſchen Urſprungs: „O ewige Sehnſucht! Doch endlich wird des Tages fruchtloſes Sehnen, eitles Blenden ſinken („erbleicht die Welt mit ihrem Blenden“) und eine große Liebesnacht ſich ewig ruhig fühlen“ . . . heißt es in Schlegels Luciude, und man ſieht, daß die Identität der Grundanſchauung zu ähnlichen Gedanken und Wendungen im „Triſtan“ führte. „Da die Nacht,“ erläutert Brandes (die rom. Schule 111) „dem Ich die umgebende Welt verbirgt, treibt ſie das Ich gleichſam in ſich ſelbſt hinein. Das Selbſtgefühl und Nachtgefühl ſind daher ein und daſſelbe. „Selbſt dann bin ich die Welt.“ Die Wolluſt des Nachtgefühls iſt die Stimmung des Grauens. „Schon füllt ſie die Welt mit wonnigem Graus.“ Aus ihm ſind dann Novalis berühmte Hymnen gefloſſen, worin der Dichter uns lehrt, daß die

Nacht das Weſen der Dinge uns enthülle, die Seele ihrer Feſſeln entledige; ſie ſei der Offenbarungen mächtiger Schooß. Man erinnert ſich jener wundervollen Erzählung Wagners (IX. 74), wie er in ſchlafloſer Nacht auf den Balkon ſeines Fenſters am großen Kanal in Venedig trat. „Was konnte mir das von der Sonne beſtrahlte Venedig des Tages von ſich ſagen, das jener tönende Nachttraum mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zum Bewußtſein gebracht hätte.“ Auch ſonſt noch begegnen Wagner und Novalis einander in ihren Gedanken. „Abwärts wend' ich mich zu der heiligen unausſprechlich geheimnißvollen Nacht. Fernab liegt die Welt ... wie arm und kindiſch dünkt mich das Licht nun! wie erfreut und geſegnet des Tages Abſchied! .... Zehre mit Geiſtergluth meinen Leib, daß ich luftig mit dir mich vermiſche und dann ewig die Brautnacht währe.“ (Ewig währ' uns die Nacht!) Dieſe Stelle verhält ſich zum zweiten Acte des Triſtan wie die Kapelle zu einem gotiſchen Dome. Freilich kommen für den letzteren noch litterariſche Vorbilder in Betracht. (Romeo und Julie III. 2. 5.) — Ein Zuſammenhang zwiſchen Wagner und Novalis iſt nicht zu erweiſen — dennoch wird man die Uebereinſtimmung der Grundideen, bis auf die ſchlagende Identifizirung von Nacht und Tod, ſchwerlich leugnen dürfen. Die Unmöglichkeit, zwiſchen Poeſie und gemeinem Leben zu vermitteln, erzeugte bei den meiſten Romantikern ebenſo wie bei Wagner (vgl. Briefwechſel mit Liszt a. v. O.), gar oft eine Sehnſucht nach dem Tode.

Jener fundamentale Gegenſatz von Nacht und Tag kam der in Kontraſten glänzenden Wagneriſchen Technik gelegen. Der Meiſter des Dramas hält ſich nicht auf

bei den feinen Abſtufungen beſchreibender Poeſie; markig und prägnant wie ſeine muſikaliſchen Themen ſind auch ſeine poetiſchen Geſtalten. Im Tannhäuſer kontraſtirt die reine und die ſinnliche Liebe in Eliſabeth und Venus. Dem begehrlichen Heinrich ſteht der entſagungsvolle Wolfram, dem ſanften Walther der heftige Biterolf zur Seite. Wie kontraſtirt im Lohengrin die luſtige Muſik im Schloſſe zu dem geächteten Paar an ſeinen Stufen, Lohengrins erſtes Lied an den Schwan zu dem zweiten! Welche Gegenſätze umſchließt die Scene im Brautgemach: höchſte Seligkeit und tiefſtes Leid! „Weh! nun iſt all unſer Glück dahin!“ ruft Lohengrin erſchüttert, worauf im Orcheſter jene zarte Liebesmelodie erklingt, die früher dem Paare die Gewähr endloſer Wonnen zu verkünden ſchien. — Siegfried, der Held der Tetralogie, iſt ſo ſchön, offen und ſtark, als Mime häßlich, liſtig und feige: die ungleichen Hausgenoſſen dienen einander wechſelſeitig zur Folie. Daß Siegfried Mimes berechnete Wohlthaten unwillkürlich zurückweiſt, ja ſchließlich ſeinen Pfleger erſchlägt, iſt getadelt worden. Vielleicht iſt, da ja Siegfried als Typus des Germanenthums gelten darf, das Verhältniß der beiden ein ſymboliſches, in Goethes Sinne „bleibendes“. Der römiſch erzogene Armin, der Varus beſiegt, der an franzöſiſchen Muſtern geſchulte Leſſing, der die Franzoſen aus dem Lande kritiſirt, Wagner ſelbſt, der ſeinen einſtigen „Gönner“ Meyerbeer durch die Wucht ſeines eigenſten Könnens ſtürzt — gleichen ſie nicht jenem Wälſungenſproß?

Kehren wir nach dieſer Abſchweifung zu unſerem Thema zurück. Auch der „Parſifal“ beruht durchwegs auf Gegenſätzen: Klingſor und der Gral; Amfortas heiliges

Amt bei ſeiner Sündhaftigkeit; der üppige Zaubergarten und die holde Blumenau. Die „Meiſterſinger“ endlich wimmeln von anmuthigen Kontraſten. Da iſt der feurige Junker, der von der Natur gelernt hat, auf der andern Seite die pedantiſchen Bürger mit ihrem Regelkram. Der Merkerei mit der Kreide folgt eine mit dem Hammer, der tollen Prügelnacht ein feierlicher Morgen. Hier ſtehen wir auf echt romantiſchem Boden; Tieck und Wackenroder haben ihn ſchon für die Poeſie erobert. Was jene vergangene Zeit an Hohem, Schönem, Kraftvollem, Lieblichem und Frohem umgab, das ſenkte ſie dankbar dem letzten Sohne der Romantik ins Herz, um daraus den Wunderſang von deutſcher Herrlichkeit zu ſchaffen. Romantiſch iſt ja auch der Gegenſatz zwiſchen Poeſie und Proſa, der das Stück durchzieht: Walther iſt ganz Poeſie, die Meiſter ſind ganz Proſa. „Schuhmacherei und Poeterei, die lern' ich da all' einerlei“ meint David in prächtiger, unbewußter Selbſtironie. Nur Sachs empfindet den Unterſchied zwiſchen Kunſt und Handwerk voll und tief.

Soll mir die Arbeit nicht ſchmecken,
Gäbſt, Freund, lieber mich frei.
Thät' beſſer das Leder zu ſtrecken
Und ließ' alle Poeteret . . .

ruft er dem Flieder zu, deſſen ſüßer Duft ihn poetiſch ſtimmen möchte. „Und doch, 's will halt nicht gehn!“ Die Dichtkunſt iſt gewaltiger, die Wirklichkeit muß zurücktreten. Man kann dieſes Verhältniß durch alle Wagneriſchen Dramen verfolgen, nur der Lohengrin macht eine Ausnahme. Wenn auch der Held Wagners zu Grunde geht, er ſtirbt als Triumphator und bezeugt die Herrlich-

keit der romantiſchen Anſchauungsweiſe. Wir befinden uns inmitten einer ſittlichen Welt, wo das Edle und Gute ſiegt, das Böſe und Gemeine unfehlbar geſtürzt und beſtraft wird. (Telramund, Alberich, Hunding, Mime, Hagen, Hunding, Melot, Beckmeſſer, Klingſor.) Regelmäßig verficht der Held das Ideal; einen Richard III. würde Wagner nie und nimmer geſchrieben haben; aber auch keinen Taſſo, dieſer hätte denn mit der Demüthigung Antonios geendigt.

Wir ſahen alſo, daß Wagner im Weſentlichen auf romantiſchem Standpunkte ſteht, daß er den Sieg dieſer Principien in ſeinen Dramen mit größerer Kühnheit, als die alten Romantiker ſelbſt es wagten, verkündet. Ihnen und Wagner galt die ſelbſtgeſchaffene höhere Welt auch für die einzig wahre, gute und berechtigte. Der Dichter war ihnen zugleich der Seher und Weltweiſe, ihre Werke ſind darum halb dichteriſch, halb philoſophiſch. „So entſtand eine Poeſie, die den Charakter einer Religion hatte und die zuletzt in Religion überfloß.“ (Hauptſtröm. II. 16.) Darf dieſe Charakteriſtik nicht auch für unſeren Meiſter gelten? Mit den „Feen“ begann er und ſchloß mit dem Parſifal.

2.

„Die einzige, wahrhaft naturgemäße Dichtungsart der Romantiker,“ ſagt Hettner (die romantiſche Schule, S. 62) „iſt das Märchen“; und in der That muß man, trotz Herders ſchätzbaren Vorarbeiten, das Hauptverdienſt um das Märchen ihnen zuſprechen. Sie haben den Märchenſchätzen des deutſchen Volkes, welche ſie mit Eifer zu heben ſuchten (J. u. W. Grimm: Kinder- u. Hausmärchen), eigene werthvolle Erzeugniſſe dieſer Gattung, bald in

dramatiſcher (Tieck), bald in Proſaform (Brentano, Fouqué) angereiht; unter ihrem Einfluſſe gewann Gozzi in Deutſchland weitere Verbreitung, und trieb die Wiener Volksbühne in Raimunds Zauberſpielen ihre lieblichſten Blüthen. Bekanntlich iſt Wagners erſte Oper, „die Feen“ (1834), nach einem Gozzi'ſchen Märchenſtücke bearbeitet, und auch ſpäter begegnen uns in ſeinen Dichtungen noch zahlreiche märchenhafte Züge. Dahin gehören z. B. die Verwandlung Gottfrieds von Brabant in einen Schwan (Grimm 49), der Zauberring, welcher Herrſchaft über die Geiſter verleiht (Gr. 121); ja der zweite Act des „Siegfried“ iſt überhaupt nur als ein dramatiſches Märchen völlig zu begreifen. Wie wunderbar verſchlingen ſich hier die ſchönſten Märchenmotive, vom Knaben, der das Fürchten lernen will (Gr. 4. 121), von der ſchlafenden Jungfrau, die ein Kuß erweckt. Menſch und Natur ſtehen in lebhafter Wechſelbeziehung; wir ſehen die ſtereotypen Märchenthiere, den Bären, den Drachen und das Waldvögelein; ja es fehlt auch die Linde nicht, der Lieblingsbaum der deutſchen Volkspoeſie. Auch das „Rheingold“ mit ſeinen Nixen, Zwergen und Rieſen iſt auf märchenhafte Stimmung angelegt. Entſcheidend iſt dafür — außer der Benützung des Tieck'ſchen Märchens vom geſtiefelten Kater — die Art, wie Wagner die einzelnen Scenen in einander übergehen läßt. Ohne Abſchnitte, gleich einem Traumerlebniß, ſoll die Handlung an uns vorüberziehen. Wagner verändert ſonſt den Schauplatz innerhalb eines Actes nur äußerſt ſelten; die ſceniſche Verdichtung des Stoffes, die Concentration des Schauplatzes bildet einen der Vorzüge ſeiner dramatiſchen Technik, deſſen er ſich in dieſem Falle nur in der oben bezeichneten Abſicht begeben haben kann.

Die romantiſche Märchendichtung mußte ſich bei Wagner naturgemäß zur Mythenpoeſie erweitern. Der Unterſchied zwiſchen beiden liegt ja nur in der Darſtellung: der Mythos iſt beſſer gegliedert, voll Sinn und Zuſammenhang, er duldet nur große Züge; das Märchen hingegen zeigt loſe Compoſition und enthält viel Kleinmalerei. Ohne Zweifel wird darum der dramatiſche Dichter den Mythos vorziehen, wobei es ihm frei ſteht, das mythiſche Gerüſte ſeines Stückes mit freundlichem Märchengrün zu umranken. Indem Wagner dieſen Weg einſchlug, hat er alſo keineswegs den Boden der Romantik verlaſſen, ſondern bloß einem Formgeſetze der poetiſchen Gattung, in der er wirkte, Genüge gethan.

Das Märchen, der Mythos führen uns auf das Verhältniß der Romantiker zur Volkspoeſie überhaupt: hier liegen ja die ſtarken Wurzeln ihrer Kraft. Des Knaben Wunderhorn, die Volksbücher, die Grimm'ſche Märchenſammlung bilden ein Kleeblatt litterariſcher Thaten, deren Einfluß noch in der Gegenwart wohl zu verſpüren iſt. Auf dieſer Grundlage hätte ſich eine nationale Kunſt entwickeln können, aber widrige Umſtände traten dazwiſchen, und ſo blieb uns nur eine reiche, ſtimmungsvolle Lyrik und Webers volksthümliche Oper als dauernder Gewinn. Auch Wagner haftet im „fliegenden Holländer" noch völlig am Volksliede und hat ſpäter die Fühlung damit nie ganz verloren, vielmehr dieſen Ton z. B. im Triſtan („Herr Morold zog zu Meere her") mit meiſterlicher Sicherheit wieder getroffen.

Wir haben im „Siegfried" einige dem Märchen entlehnte Motive bereits nachgewieſen; dazu kommen noch ſolche, die das Märchen mit dem Volksliede gemeinſam

hat: die Wanderluſt, den Zauber des deutſchen Waldes. Aus dem erſten wob die Romantik die köſtliche Geſchichte „aus dem Leben eines Taugenichts“, es jauchzt in Eichendorffs, W. Müllers und Geibels Liedern und hat in jenem „Aus dem Wald fort, in die Welt ziehn“ noch nichts von ſeiner urſprünglichen Friſche eingebüßt. Um die prächtige Entfaltung des zweiten Motives litterarhiſtoriſch zu würdigen, erinnern wir uns deſſen, was Wagner im Jahre 1857 an Liszt ſchreibt: „Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die ſchöne Waldeinſamkeit geleitet, dort hab' ich ihn unter der Linde gelaſſen und mit herzlichen Thränen von ihm Abſchied genommen.“ Waldeinſamkeit! ein Wort recht romantiſchen Gepräges, welches Tieck gebildet hat, als er im Märchen vom blonden Egbert das Vöglein ſingen ließ:

Waldeinſamkeit
O wie weit, wie weit!

Seitdem entſtand bei uns eine eigene Waldpoeſie mit Wipfelrauſchen und Jagdhornklang, welche dann im „Freiſchütz“ auch in das Muſikaliſche überſetzt wurde. Wagner führte den daſelbſt angeſchlagenen Ton weiter und hat den alten Motiven eine Fülle neuer, reizender Wendungen glücklich abgewonnen.

Das Tieck'ſche „Waldeinſamkeit“ wurde ehemals bitter getadelt; man behauptete, es müſſe „Waldeseinſamkeit“ lauten. Heute nimmt wohl kein Menſch daran Anſtoß, was jene Allzuklugen beherzigen ſollten, die an Wagners ſprachlichen Neubildungen zu kritteln pflegen. Wo wären wir heute, wenn ſich unſere Dichter ſo peinlich an die Grammatik gehalten hätten! Wahrſcheinlich nicht viel

weiter als Gottſched. Auch was die Einführung alterthümlicher Ausdrücke betrifft, worin ſich Wagner und die Romantiker wiederum die Hand reichen, wird der Vorurtheilsloſe zu manchen Zugeſtändniſſen bereit ſein. Ganz abgeſehen von dem Werth eines neu gewonnenen Wortes beachte man doch, daß der Sprachſchatz ebenſo wie die Satzfügung mit den poetiſchen Stoffen wechſelt. Den Wörtern, die ich im gewöhnlichen Leben brauche, entſprechen moderne Vorſtellungen; ich darf mich ihrer folglich bloß zur Darſtellung moderner Verhältniſſe bedienen; ein vergangenes Heldenalter will in anderem Style beſungen ſein. Goethes Helenaſcene (Fauſt II) enthält vielleicht ebenſoviel ungebräuchliche Worte und Wendungen als Wagners Dramen, und doch hat ihm noch niemand ein mangelhaftes Sprachgefühl vorgeworfen. Auch unſere Heldenſage bedarf einer eigenthümlichen Sprache, um lebendig zu werden: ſo lernen wir denn nur ruhig die paar alten Ausdrücke neu, nachdem wir jahrelange Mühe auf Vocabeln fremder Idiome ohne Murren verwendet haben.[1])

Ganz ähnlich ſteht es mit dem Versbau, welcher gleichfalls mit den poetiſchen Stoffen wechſeln muß. Wer möchte den trojaniſchen Krieg in Alexandrinern, eine Ballgeſchichte aus der Gegenwart in Stabreimen oder die Wielandſage in Pentametern erzählen? Prüft man Wagners Verhalten zu den hier angedeuteten Grundſätzen, ſo wird man ſeinem ſprachlichen und metriſchen Feinſinn alle Bewunderung zollen müſſen. Die reckenhaft-urweltlichen

[1]) Vgl. auch das bunte Durcheinander alter und neuer, joniſcher, doriſcher und äoliſcher Formen und Wörter im griechiſchen Drama.

„Nibelungen“ ſind natürlicherweiſe bloß im Stabreim gehalten. Im „Triſtan“, der in eine Uebergangsepoche aus barbariſchen in ritterlich-höfiſche Zeiten fällt, miſchen ſich Alliterationen und Endreime; die ganze Ausdrucksweiſe iſt gewählter und gemeſſener geworden. Die „Meiſterſinger“ hingegen zeigen ein völlig verſchiedenes Sprachbild: hier iſt alles ſchlicht, derb und volksthümlich, der altdeutſche Knittelvers bricht allenthalben hervor, und Walthers Traumlied beweiſt, daß Wagner auch ſo heikle und vielfach verſchlungene Metren gewandt und ſicher zu behandeln wußte.

„Wahre Muſik iſt die Sprache ſchon“ ſchrieb Köhler an Liszt, nachdem er die Nibelungen geleſen hatte, „ich fühle eine Art Sprachmelodie aus den ſchwungvoll gegliederten, lebendig gruppirten Verſen“. (I. 258).) In der That, wie wohllautend gleiten dieſe Verſe dahin, z. B.

„Wie deine Anmuth mein Aug' erfreut,
Deines Lächelns Milde den Muth mir labt,“ —

welcher vocaliſche Reiz liegt in Stellen gleich:

Flimmert der Fluß, flammet die Fluth,
Umfließen wir tauchend tanzend und ſingend
Im ſeligen Bade dein Bett.

Auch hierin iſt Wagner ein treuer Schüler der Romantik, welche das Muſiciren mit Worten aus beſonderer Vorliebe trieb und die Sprache auf eine Seite zu bringen ſuchte, von der ſie mit der Muſik verwandt iſt. Dieſem Beſtreben, die eine Kunſtgattung in die andere hinüberzuſpielen, darf man wohl jene, den Romantikern eigenthümliche Vertauſchung der Ausdrücke für ſinn-

liche Wahrnehmungen beiordnen, wonach, wie Tieck im Zerbino ſagt:

> Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
> Hat nach der Form und Farbe Zung' und Rede.

wonach: „ſich Farbe, Duft, Geſang Geſchwiſter nennen."

Aus dieſer Anſchauung ſind die Tonmalereien der Romantiker zu erklären, ihr zufolge läßt auch Wagner das ſüße Weben der Düfte (Lohengrin), das Leuchten des Regenbogens (Rheingold), das Flimmern des Sonnenſcheines (Siegfried), oder den holden Farbenzauber einer Frühlingswieſe (Parſifal), ertönen, und vermag ſo die wunderbaren Naturbilder, die er in ſeinen Dramen vor unſeren Augen zu entrollen liebt, muſikaliſch zu bewältigen.

Dieſe Bilder ſind ein ſolches Characteriſticum der Wagneriſchen Kunſt, daß wir ein wenig bei ihnen uns aufhalten müſſen. In ihnen zeigt Wagner der Natur wirklich, „was ſie gewollt, aber nicht vollſtändig gekonnt habe", mit entzückender Klarheit weiß er uns ihr geheimſtes, ſonſt nur dunkel geahntes Weſen zu offenbaren. Scenen, wie Siegfried unter der Linde oder Parſifal in der Blumenaue, ſind ganz neue Erſcheinungen der Kunſt und können eben nur unter einander begriffen werden.

Nächſt dieſen Naturbildern giebt es bei Wagner noch eine andere Art, welche ich dramatiſche Gemälde nennen möchte, wobei das Hauptgewicht mehr auf der Gruppirung der Perſonen liegt. Man denke an den dritten Act des Triſtan, den verfallenden Herrenhof, den todtwunden Helden unter der Burglinde, den treuen Curwenal, der ſich ſorgſam über ihn beugt, dazu die ſchwermüthige Hirtenweiſe — ein Bild von beiſpielloſer,

tragiſcher Wirkung. Hierher gehört, um nur einige Fälle herauszugreifen: Tannhäuſer vor dem Marienbilde, Elſa's und Ortrud's Streit am Münſterthore,[1]) der trauliche Nachmittagsgottesdienſt in der Katharinenkirche, das Zwiegeſpräch des Hans Sachs mit Eva unter dem Fliederbaum, Siegmunds Schwertgewinn, Siegfried und die Rheintöchter.[2]) Sehr oft erzielt Wagner bedeutende Eindrücke durch die Gruppirung der Perſonen allein, z. B. in der großen Scene zwiſchen Iſolde und Triſtan im erſten Act von der Stelle an: „Herr Triſtan trete nah". Aehnliche Situationsbilder ſind: Eliſabeth, die Tannhäuſer unter den Pilgern ſucht[3]), Mime und Wotan, Walther Stolzing vor den Meiſterſingern, Sachs und David (zu Anfang des III. Actes), Sachs' Begrüßung durch das Volk, und die Todesmahnung der Walküre. Aus den paar Zeilen des Hakonarmâl, welche das Motiv geliehen haben, ſchuf Wagner in der letztgenannten Scene eine Situation von grenzenloſer Erhabenheit, die zugleich der pſychologiſchen Grundlage nicht entbehrt. Denn ſie iſt im Grunde nur eine poetiſche Einkleidung der Todesgedanken Siegmunds in Form von Rede und Gegenrede, etwa wie Goethe im Fauſt die Selbſtanklage Gretchens als Dialog mit einem böſen Geiſte darſtellt. Wir fühlen das Ringen der Seele mit den immer mächtiger emportauchenden, zur Verzweiflung treibenden düſteren Gedanken, bis, wie es einmal in der Menſchennatur begründet liegt, ſchließlich die Hoffnung die Oberhand gewinnt. Aus der Liebe zu ſeinem Weibe, aus der jene Stimmung einzig

[1]) Das Vorbild war das Nibelungenlied V. 823 ff. (C.). [2]) Vgl. Nibelungenlied, V. 1569 ff. [3]) Bürgers „Leonore": „Sie ging den Zug wohl auf und ab".

gefloſſen, ſchöpft der Held erneutes Vertrauen zu ſich und ſeiner Waffe. Wenn das reſtloſe Aufgehen des Gedankens im anſchaulichen Bilde mit Recht als das Ideal der Poeſie gilt, ſo iſt es hier vollſtändig erreicht, und man darf jenen Kritikern, die das Symboliſche bei Wagner tadeln zu müſſen glauben, einen Goethe'ſchen Wahrſpruch entgegenhalten: „Genau genommen iſt nichts theatraliſch, als was für die Augen zugleich ſymboliſch iſt; eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet.“ (Shakſpeare und kein Ende.)

Dieſe bildliche Kraft, welche in den letzten Werken des Meiſters ſich eher noch im Zunehmen befindet, geht übrigens auch auf die Romantik zurück, deren Beziehungen zur Malerei wohl nicht erſt erörtert zu werden brauchen. Schon A. W. Schlegel wollte das Drama als ein großes Gemälde aufgefaßt wiſſen (Engliſches und ſpaniſches Theater Capitel 1), und dieſe Bezeichnung ſcheint mir auf Wagner's Stücke vortrefflich zu paſſen. Dabei iſt es beachtenswerth, mit welcher Zwangloſigkeit eine packende Scene in die andere übergeht; man merkt der ſo natürlich dahinfließenden Handlung gar nicht die hohe Kunſt an, mit welcher ſie auf ſolche Bildlichkeit hin geformt iſt. Daß ſich Wagner für ſeine dramatiſchen Situationen auch Gemälde zum Muſter nahm, ſoll nicht unerwähnt bleiben. „Er betrachtete,“ ſchreibt Schack (Ein halbes Jahrhundert II, 24.), „ja ſtudirte bis in jede Einzelheit hinein die Bilder Genellis. In früheren Jahren war er perſönlich mit dieſem Maler bekannt geweſen und ſagte mir, er habe immer eine große Bewunderung für denſelben gehabt; auch hätten deſſen Compoſitionen bedeutenden Einfluß auf ſeine eigene Kunſt gehabt.“

Mit seiner Vereinigung poetischer, musikalischer und malerischer Gaben steht Wagner innerhalb der Romantik keineswegs vereinzelt da; er theilt sie vielmehr mit Hoffmann, dem geistvollen Schriftsteller, erfindungsreichen Componisten und unübertrefflichen Zeichner von Carricaturen. Dieser bedeutet die äußerste Spitze, in welche die Romantik bei übertriebener Verfolgung ihrer Grundsätze mit Nothwendigkeit auslaufen mußte. Er liebt die Zerspaltung der Persönlichkeit, die Doppelgängerei; er denkt sich sein Ich durch ein Vergrößerungsglas (Tagebuch 1809), während Wagner, der ja von den selben Grundsätzen ausgeht, eine diametral entgegengesetzte Bahn einschlägt. Sein Streben richtet sich auf das Maaßvolle, Plastische, Gesunde; nicht die Lockerung des Stoffgewebes, Vereinfachung und Verdichtung ist das Merkmal seiner Kunst. Gleichwohl ist eine gewisse Urverwandtschaft nicht zu verkennen; die Wirkung durch starke Contraste ist ihnen beiden gemein, ja, Wagner war nach seinem eigenen Berichte in der Jugend nicht weit davon entfernt, in das Hoffmann'sche Fahrwasser zu gerathen. Wenn der letztere seine Wärter mit musikalischen Instrumenten verwechselte, so hatte Wagner Visionen, in denen im Grundton, Terz und Quint leibhaft erschienen und ihre wichtige Bedeutung offenbarten. (I 6.) Es wäre von Interesse, die wahrscheinlich verlorenen Aufzeichnungen, die „von Unsinn starrten", mit Hoffmanns Schriften zu vergleichen.

Noch ein eigenthümliches Merkmal des Wagnerischen Dramas möchte ich als romantisches Erbtheil in Anspruch nehmen: die Verwerthung epischer Elemente, die Erzählungen. Er bedient sich ihrer anfangs zum Abschlusse der Handlung (Tannhäuser, Lohengrin, Siegfrieds Tod,

Götterdämmerung), ſpäter ſtets zur Expoſition. (Walküre, Siegfried, Wieland, Meiſterſinger, Triſtan, Parſifal.) Das Rheingold ſchließt ſich den letzteren wenigſtens inſofern an, als auch hier Loges Erzählung, die nicht mehr der Expoſition angehört, in die erſte Hälfte des Stückes fällt. Gewiß mußten ſolche Erzählungen auch in der früheren Oper vermittelnd eintreten, zur Pein aller Tonſetzer, welche ſie entweder gar nicht, oder doch nur nach langweiliger Recitativſchablone componirten. Erſt die romantiſchen Muſiker, beſonders Weber, verliehen ihnen auch muſikaliſchen Reiz und bemühten ſich, einen eigenen epiſchen Styl für ſie zu gewinnen, den Wagner alsdann zu vervollkommnen hatte, um auch größere epiſche Complexe zu ermöglichen.

Werfen wir endlich noch einen Blick auf Wagners dramatiſche Probleme, ſo ſchwer ſich dieſer heikle Gegenſtand in engem Rahmen beſprechen läßt. Man unterſcheidet drei Typen dramatiſcher Probleme, die aus einem Mißverhältniß zwiſchen

Wollen und Können
Sollen und Können
Wollen und Sollen

hervorgehen. Der erſte Typus umfaßt den romantiſchen Gegenſatz von Wunſch und Wirklichkeit. Seltſamer Weiſe hat ihn Wagner nur zweimal behandelt, im „Fliegenden Holländer“ und „Lohengrin“. Lohengrin will ſich ſeiner Göttlichkeit begeben, will ein Menſch werden, aber an ihm haftet unabſtreifbar der Heiligenſchein der erhöhten Natur, er kann nicht anders als wunderbar ſcheinen. Uebrigens ſind in beiden Stücken die Frauen, Senta und Elſa, vom

dramatiſchen Geſichtspunkte die Helden und ſie gehören dem zweiten Typus an: die Erfüllung eines Gebotes entſcheidet über ihr Schickſal. Der dritte Typus waltet im griechiſchen Drama mit ſtarker Betonung des Sollens und tritt auch in der Walküre in den Vordergrund: Wotan muß den geliebten Wälſung dem Sittengeſetze opfern. Die Verkörperung ſeines Herzenswillens iſt Brünnhild („ſeines Wunſches Braut"), die ſich gegen das Göttergeſetz empört und die er in tiefen Schlaf verſenkt, d. h. er entſagt fürder jedem eigenen Wunſche und herrſcht in ſeiner einſamen Göttlichkeit. Man denkt bei der großen Abſchiedsſcene an Wagner, der in bitterſter Noth ſeine hochfliegenden Pläne und Wünſche begraben muß und ihnen hier ein grandioſes Scheidelied ſingt.

Ein neues dramatiſches Problem gewann Wagner durch die Combination des zweiten Typus mit dem erſten. Tannhäuſer geräth in Zwieſpalt mit den chriſtlich-keuſchen Anſchauungen des Thüringer Hofes; denn der Uebergang aus dem Venusberge an dieſe Stätte der Frömmigkeit war zu plötzlich. Er vermag die Ehrbarkeit der übrigen Sänger, die man auch bei ihm vorausſetzt, gar nicht zu begreifen. Das iſt das Mißverhältniß zwiſchen Sollen und Können. Im zweiten Acte erfolgt der Umſchlag, und der Conflict von Wollen und Vollbringen hebt an. Im „Triſtan" erſcheint das Sollen als Freundestreue, dem aus übermächtiger Liebe nicht entſprochen werden kann. Mit dem Todesentſchluſſe „Laß den Tag dem Tode weichen" tritt an die Stelle des Sollens der Wille zu ſterben, mit deſſen Vollführung ſich der folgende Theil des Dramas beſchäftigt. Für Walther Stolzing iſt das Sollen die Unterordnung unter die Meiſterregeln; Sachs leitet ihn

an, ſich ihnen willig zu fügen. („Ihr ſtellt ſie ſelbſt und folgt ihr dann.") Wotan erklärt im „Siegfried": „Um der Götter Ende grämt mich die Angſt nicht, ſeit mein Wunſch es will." Hier liegt alſo die Peripetie der „Nibelungen". Parſifal ſoll durch Mitleid wiſſend werden; nachdem er es geworden, will er nur mehr: den Gral finden, die Erlöſung bringen. Dieſer Umſchlag des Sollens in ein Wollen bildet recht eigentlich den Kern der Wagneriſchen Dramatik. Aus ihm ergiebt ſich auch der verſöhnliche Abſchluß; denn nur ſein „Lohengrin" iſt eine reine Tragödie. Ueberall ſonſt wird das erſtrebte Ziel thatſächlich erreicht, und ſogar, wo der Held untergeht, wirkt der Tod, weil er ihn ſelber wünſcht, mehr erhebend und befreiend als niederdrückend und beängſtigend. Eine ſchöne Auffaſſung der Ariſtoteliſchen *καθαρσις των παθηματων*.

Richard Wagner, ſo ſchließen wir unſere Betrachtung, wurzelt tief im Boden der Romantik; er bemächtigt ſich all der großen, lebensfähigen und fruchtbaren Ideen, welche ihr entſprangen oder noch ungehoben in ihrem Schooße ruhten, und geſtaltete ſie zu unvergänglichen Kunſtwerken. Bedeutet er ſolcherweiſe die Vollendung der Romantik, ſo ward er andererſeits, indem er ihr die Hoheit, das edle Maaß und die Plaſtik der Antike zuführte, der Urheber einer neuen, künſtleriſchen Bewegung. Das Ideal menſchlicher Vollkommenheit, die gleichmäßige Entfaltung aller vorhandenen Kräfte und Anlagen iſt nunmehr auch für das Drama zum oberſten Geſetze erhoben, die lang getrennten Schweſterkünſte ſind zu harmoniſcher Geſammtwirkung vereinigt. Was das Herz des Deutſchen nur irgend tief bewegen kann, ſeine Seelenkämpfe, ſein heißes,

verzehrendes Ringen nach Glück und Heil — das tritt ihm, nicht mehr in luftigen Traumgebilden, nein, greifbar, körperlich, in ſinnvoller Folge entgegen, erhebend, läuternd, das Weſen und Ziel ſeines Daſeins offenbarend. So führt uns die Kunſt, nachdem ſie uns ein Weilchen dem verwirrenden Treiben des Lebens entrückt, zu dieſem als ſittlich Wiedergeborene zurück, ſo wird ſie zum ſchöpferiſchen Ferment einer künftigen idealen Kultur, mit welcher uns Wagner verbindet, wie Goethe das neunzehnte Jahrhundert mit dem Zeitalter Friedrichs des Großen. Demnach wäre die Romantik für Wagner, was einſt die Stürmer und Dränger für den Dichter des „Fauſt“ geweſen: die Morgenröthe, welche den Aufgang der Sonne verkündet und begleitet, doch erbleichen muß, wenn das ſtrahlende Geſtirn ihren äußerſten Saum überklommen hat.

Grillparzer und Richard Wagner.

(Eine Parallele.)

Der Ausgang des klaſſiſchen Zeitalters unſerer Literatur fällt ungefähr mit Schillers Tode zuſammen. Andere Geiſtesmächte, andere Ideen gelangen fortan zur allgemeinen Geltung. Die landſchaftlichen Unterſchiede Deutſchlands machen ſich bei ſeinen Dichtern immer auffälliger bemerkbar. Aus dieſer neuen Epoche ſtammen zwei hervorragende Dramatiker, Grillparzer und Kleiſt. Beide haften mit allen Faſern ihrer Individualität an dem heimathlichen Boden und verkörpern ſo die Eigenart ihres Stammes. Jener ganz Preuße, Offizier, von glühender Bewunderung für die Hohenzollern durchdrungen, dieſer ein Typus des Oeſterreicherthums, Beamter, voll Anhänglichkeit an das habsburgiſche Kaiſerhaus. Der Gegenſatz beider zu dem großen muſikaliſchen Dramatiker der Neuzeit: Richard Wagner ſpringt in die Augen. Seinem Biographen dürfte es ſchwer fallen, einzelne Charakterzüge des Meiſters auf ſeine ſächſiſche Herkunft zurückzuführen. Selbſt die Freundſchaft König

Ludwigs hat ihn nie zu einseitiger Vorliebe für Bayern, als seine zweite Heimath, und für die Wittelsbacher verleitet. Vielmehr behielt der vom Schicksal in alle Gegenden Deutschlands verschlagene Mann, gleich unseren klassischen Dichtern das Allgemein-Deutsche unverwandt im Auge. Darum ist er auch für alle Deutschen in gleicher Weise verständlich geworden. Nicht so Kleist und Grillparzer. Man sollte Preuße, sollte Oesterreicher sein, oder sich wenigstens durch einen kräftigen Schwung der Phantasie auf den preußischen oder österreichischen Standpunkt versetzen können, um ihre Poesie völlig mit zu empfinden. Bei Kleist hätte das leichter fallen sollen, theils weil er der verallgemeinernden Richtung Goethes uud Schillers näher stand, theils weil zu seiner Zeit die Ideale und die Nöthe des Deutschthums und Preußenthums mehr zusammentrafen. Oesterreich aber, in seiner Abgeschlossenheit, hatte die Fühlung mit dem deutschen Geistesleben beinahe verloren und seine landschaftliche Besonderheit viel schärfer ausgeprägt. Grillparzer selbst weist uns den richtigen Weg, auf dem wir zum rechten Genusse seiner Dichtungen gelangen, wenn er sagt:

Hast Du vom Kahlenberg das Land Dir rings besehn,
So wirst Du, was ich bin und was ich schrieb, verstehn.

Das alte Wien giebt den unablösbaren Hintergrund zu dem Bilde seines größten Dichters.

Da saß der stille Träumer und blickte in das lebensvolle, sinnlichberückende Weltgetriebe um ihn her, dessen bunter Farbenzauber sich in seinen Dramen spiegelt, wie ihm etwa Verwandtes aus Lope und Calderon vertraut entgegenleuchtete. Allein so klar er das Wesen der

„Welt“ durchſchaute, ſo wenig gerieth es ihm je, ſich mit ihr abzufinden. Das macht, ihm fehlte zu tiefem Gefühl und edlem Willen die kühne Entſchloſſenheit und männliche Thatkraft. Er wurde ein großer Poet, aber ſein äußerer Lebenslauf blieb arm an großen Momenten. Die unwürdige Stellung, der harte Cenſur- und -Polizeidruck verbitterte ihn und lähmte ſeine ſchöpferiſche Kraft. „Die köſtlichen Stunden der Weiheſtimmung tauchten wie Inſeln auf aus der Fluth der todten Wochen und Jahre.“ Fortwährende Unzufriedenheit, ein Charakterzug des Altöſterreichers, war ihm in einer unſeligen Form zu eigen, ſo daß er überall Mängel und Fehler wahrnahm, an den politiſchen und literariſchen Zuſtänden, an ſeiner „ewigen Braut“, an ſeinen eigenen Werken. Doch, wenn er ſich einmal den grübleriſchen Selbſtquälereien entriß, ſtand ihm ſchlagender Witz und goldige Laune zu Gebote und machte ihn zu einem Meiſter des ſatiriſchen Epigramms. Freilich, aus der Studierſtube damit herauszutreten, in den Gang der Ereigniſſe wirkſam einzugreifen, das war ſeine Sache nicht. Er mied die Oeffentlichkeit und ihr zerſtreuendes Treiben; Sammlung, des Innern ſtiller Frieden war's, worum er betete. Und dieſen leicht berührbaren, energieloſen Geiſt wies ſein Genius gerade auf diejenige poetiſche Gattung, welche das freieſte Hervortreten an die Oeffentlichkeit erfordert, das unmittelbarſte Handeln zum Gegenſtande hat. Dieſer ruhmſcheue, zurückgezogene Dichter war zu der ausgezeichneten Stellung berufen, der Wecker ſeines Vaterlandes aus zweihundertjähriger geiſtiger Ohnmacht zu ſein!

Wie iſt doch Richard Wagner das reine Widerſpiel dieſer Erſcheinung! Während Grillparzer unter Klagen in

ſeinem geiſttödtenden Amte verharrt, giebt jener entſchloſſen alle Kapellmeiſterei auf, um ſich ganz der Kunſt zu widmen. Während Grillparzer die ſchönen Mahnrufe an die Zeitgenoſſen im Pulte verſtauben läßt, ſendet Wagner die Seinen friſch in die Welt. Während Grillparzer nie mehr ein Stück dem Theater übergiebt, ſeitdem ſein ſinniges Luſtſpiel in pöbelhafter Weiſe abgelehnt worden, ſehen wir Wagner nach der ganz ähnlichen Niederlage des „Tannhäuſer“ in Paris völlig unerſchüttert. Ausdauernde Thatkraft bildet den Grundzug ſeines Weſens, ſein Geiſt ſprüht blitzende Funken unter den Hammerhieben des Schickſals, und tauſend verborgene Fähigkeiten bringt der heiße Streit um die Kunſt bei ihm zur Entfaltung. An ſolcher elaſtiſchen Widerſtandskraft gebrach es Grillparzer ganz und gar. Man hätte ihn hätſcheln müſſen, als Dichter, bekennt er einmal, damit ſein poetiſches Talent den Dienſt nicht verſage. Er gleicht darin ſeinem König Ottokar, den das Glück über die Zeit ſtark und jugendlich erhalten hat; ſobald es gewichen, erfolgt plötzlich, aber naturgemäß, der Rückſchlag. Grillparzer geht von der Ueberzeugung aus, man könne eben nicht immer, was man wolle, Wagner dagegen hat „der Menſch muß müſſen“ zum Schildſpruch erkoren — „und wie er mußt', ſo konnt er's“. Sein künſtleriſches Wirken erſtreckt ſich in gleicher Weiſe über ideale und praktiſche Gebiete; ſein Leben iſt vielleicht das äußerlich reichſtbewegte und großartigſte, das je ein Künſtler gelebt hat, ohne darum etwa ärmer zu ſein an inneren Geſchehniſſen und Stürmen.

Der Gegenſatz beider Dichternaturen tritt an ihren poetiſchen Männergeſtalten beſonders deutlich hervor: dort willensſchwache Träumer, hier thatenluſtige Recken. In

der Schilderung der Frauen dagegen kommen ſie einander näher. Es liegt etwas Weibliches in Grillparzers Weſen, das ihn zur Geſtaltung weiblicher Charaktere ganz vorzüglich befähigte. War es ihm ganz verſagt, einen Siegfried oder Walter Stolzing zu dichten, ſo ſchuf er dafür eine Reihe herrlicher Frauenbilder, die er durch kleine, der Natur wunderſam abgelauſchte individuelle Züge zur höchſten Anſchaulichkeit brachte. Weil das muſikaliſche Drama nur große plaſtiſche Züge duldet, ſah ſich Wagner dieſes im poetiſchen Schauſpiele wirkſamen Mittels faſt beraubt. Auch mußte er Grillparzers unmittelbare Kenntniß der zarteren, traulicheren Frauennaturen den großartigen Heldinnen ſeiner mythiſchen Dramen gegenüber durch einen außerordentlichen Schwung der Phantaſie zu erſetzen trachten. Dadurch ward ihm jene Schranke ein Anlaß zu gewaltigen Schöpfungen. Bezeichnend für das Verhältniß beider Dichter iſt in dieſer Hinſicht die Entſtehung ihrer Liebestragödien: „Des Meeres und der Liebe Wellen“ ſind das Denkmal eines wirklichen Liebesverhältniſſes, dagegen geſteht Wagner, den Triſtanſtoff ergriffen zu haben, weil er das eigentliche Glück der Liebe nie genoſſen und ſich wenigſtens ſein Ideal erdichten wollen.

Auch die Lebensanſchauungen unſerer an ſich ſo verſchiedenen Dichter ſtehen einander nicht gar ſo ferne. Es ſind die Lebensanſchauungen des echten Künſtlers. Beide haben ſich oft und ernſtlich die Frage nach menſchlicher Glückſeligkeit vorgelegt, und ſie ſtimmen darin zuſammen, daß die wahren Schätze nicht in Beſitz und Macht, wohl aber in ſeeliſchen Gütern ruhen. „Nicht Gut, nicht Gold, noch göttliche Pracht — ſelig in Luſt und Leid läßt die

Liebe nur ſein“ antwortet Wagner in unbedingter Größe der Auffaſſung. Grillparzer verkündet durch Ruſtans Mund, doch in ſeiner ſanfteren Eigenart („Traum ein Leben“):

Eines nur iſt Glück hienieden,
Eins; des Innern ſtiller Frieden
Und die ſchuldbefreite Bruſt.
Denn die Größe iſt gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel:
Was er giebt, ſind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es iſt ſo viel.

Wagner, der Mann der That, ſieht wohl hellen und kühnen Blicks über den Frieden des Innern hinweg, will Liebe empfangen und erweiſen. Grillparzers Leben war von vieler Liebe umrankt; nur den Einklang mit ſich ſelbſt, die innere Ruhe konnte er nie finden. Darauf liegt die Betonung. Liebe, Frieden ſind eben ſynekdochetiſche Ausdrücke für die Güter des Herzens überhaupt, und ein Blick in „Triſtan“ und „Traum ein Leben“ belehrt uns, daß Wagner zur Liebe auch die Ruhe, das überſelige Träumen, Grillparzer zu des Innern ſtillem Frieden auch die Liebe nothwendig hinzudenkt. Aus dieſer Grundverwandtſchaft ihrer Lebensanſchauung folgt auch die Aehnlichkeit ihrer dramatiſchen Probleme bei aller Grundverſchiedenheit der dichteriſchen Sphären. — Jene eben genannten Stücke haben den Widerſtreit von Ruhm und Liebe zum Inhalt. Sappho und Lohengrin behandeln den vergeblichen Verſuch des Uebermenſchlichen (der Dichterin, des Gralsritters) ſich mit dem Menſchlichen zu verbinden; wobei es charakteriſtiſch iſt, daß Grillparzer eine Frau, Wagner einen Mann zum Helden gewählt hat.

In den Argonauten und Nibelungen endlich wird das in die Welt hinaustretende und durch ſie gebundene Mannesalter in ergreifender Weiſe den Idealen der freien Jugend entgegengeſtellt.

Aber nicht nur in den Grundideen, auch im äußeren Hergang ihrer Stücke begegnen wir allerlei Aehnlichkeiten, z. B. in den Trilogien und namentlich in den beiden Liebesdramen. Zwei traurige Inſelſagen ſind es, äußerſt einfach an Handlung, mit wenigen Perſonen, die einander gruppenweiſe gegenüberſtehen. Wenn Grillparzers Werk mit Recht als die zarteſte deutſche Liebestragödie gilt, ſo iſt Wagners „Triſtan“ gewiß in einem idealen Sinne: die leidenſchaftlichſte. Bemerkenswerth iſt eine techniſche Aehnlichkeit in den letzten Akten, wo das Wagniß ausgeführt wird, einem an ſich für undramatiſch geltenden Motive, der Verzögerung, die tiefſte Bühnenwirkung abzugewinnen. „Wenn der Verſuch gelang, war der Gewinn groß für die Poeſie“ durfte Grillparzer davon behaupten, zumal da die Sache für ihn viel ungünſtiger lag. Denn er konnte nicht, ohne die zarte Grundſtimmung ſeines Stückes zu zerſtören, im äußerſten Falle durch die Gewalt der Empfindungsergüſſe über die dramatiſche Schwierigkeit hinwegtäuſchen. Nichtsdeſtoweniger hat auch er ſein Ziel meiſterhaft getroffen, natürlich nicht mit der gleichen unmittelbaren Wirkung, wie es der ſanfte, verhaltene Schritt des Dramas bedang. Wagners tragiſche Ausgänge erſchüttern und erheben, Grillparzer rührt und ſtimmt elegiſch. Nur einmal haben Beide auch in der Komödie ihre Kraft bewährt. Obgleich „Weh dem, der lügt“ ſich gewiß nicht mit der großartigen Conception der „Meiſterſinger“ meſſen darf, ſo iſt es doch eine Perle der ſpär-

lichen deutſchen Luſtſpielliteratur und verdient ſeinen Ehrenplatz neben dem „zerbrochenen Krug“, der ja auch das einzige Erzeugniß von Kleiſts heiterer Muſe geblieben iſt.

Gemeinſam haben Grillparzer und Wagner — im Gegenſatz zu Kleiſt — die Vorliebe für mythiſche, ſagenhafte Stoffe, weshalb ſie auch dem Symboliſchen einen breiten Raum in ihren Dichtungen gönnen. Durch Grillparzers Dramen läßt ſich eine bisher noch unbeachtete, aus dem Wechſel der Tageszeiten fließende Naturſymbolik verfolgen, zu welcher eine Tagebuchſtelle von 1808 uns den Schlüſſel in die Hand drückt. „Mich ſtimmt“ heißt es dort, „nichts mehr zur Liebe als ein ſchöner Abend im Freien; an einem ſchönen Morgen iſt das ganz anders. Dieſer begeiſtert mich, erhebt mich über alle Leidenſchaften. Ich glaube nicht, daß ich an einem ſchönen Morgen mit rachgierigen oder wollüſtigen Gedanken die Sonne aufgehen ſehen könnte.“ Man durchdringe ſich nur mit dieſer Empfindung des Dichters und leſe z. B. die Scene im „König Ottokar“, wie Kunigunde in der Abendkühle dem Geſange des Zawiſch lauſcht. Der Sonnenaufgang in „Sappho“ oder gar in „Traum ein Leben“ gewinnt jetzt eine neue Bedeutung, als prangendes Sinnbild der „Reinigung der Leidenſchaften.“ In ähnlichem Sinne ſcheint Wagner die Morgenſtimmung am Anfange des 3. Aktes der „Meiſterſinger“ verwerthet zu haben. Uebrigens iſt das Naturgefühl, bei ihm, der ſelber jahrelang auf dem Lande wohnte, und oft die Schweizer Berge durchwanderte, gegen den ſtillſitzenden Städter Grillparzer an und für ſich weitaus reicher und umfaſſender. Gleich wunderbar weiß er uns die Schauer der Mondnacht, den keuſchen Reiz einer im Vormittagsſonnenſcheine aufleuchten-

den Aue, die Mittagsſtille im Walde und den gliederlöſenden Abendfrieden zu offenbaren. Wer ſtand nicht ſchon ſinnend vor jener Aue, den nicht ein leiſer Hauch ihrer himmliſchen Unſchuld berührte! Doch blieb es nur eine unbeſtimmte Empfindung, die wir nicht uns ſelbſt, geſchweige denn anderen deuten konnten, bis der Künſtler nahte, dem ein Gott das Unſagbare zu verkünden gab. Hört es ertönen im holden Charfreitagszauber, ſanft und vertraut, als wär's euch ſeit lange bekannt. Freilich war es das, nur vermochten es euere blinden Sinne nicht zu erfaſſen.

Auf dieſelbe Weiſe entſpringt eine Reihe poetiſcher Wirkungen dem freudigen Wiedererkennen eines ſelbſterlebten Gefühles, nach deſſen Ausdruck wir lange gerungen haben, und das uns plötzlich im Kunſtwerke klar zum Bewußtſein kommt. Wer ſelber je aus langen, qualvollen Träumen zu hellem Morgen ſelig erwachte, wird Ruſtans begeiſterten Erguß an die ewige Sonne begreifen; wer je ſelbſt den ſehnenden Drang des eigenen Herzens überwand, um Andere zu beglücken, der wird die heilige, wehmüthig-heitere Stimmung des Hans Sachs an jenem Johannismorgen verſtehen. Eigentlich bedarf des Erlebniſſes nicht, wer Phantaſie genug beſitzt, um fremde Gefühle mitleidend oder mitjubelnd nachzuempfinden. Dieſe Gefühle, wie ſie in der Kunſt die tiefſte und edelſte Wirkung ausüben, ſind meiſtens äußerſt einfach und zugänglich. Der Dichter hat nur auszuſprechen, was unbewußt ſchon in den Herzen lebte, oder dem ſchon deutlichen Gefühl eine individuelle Seite abzugewinnen. „Es klang ſo alt und war doch ſo neu.“ Danach finden wir den Unterſchied zwiſchen den großen und den geringeren

Künſtlern darin, daß jene neue, zwar geahnte, aber unbekannte Gefühlswelten entdecken und das Stimmungsleben ihres Volkes bereichern, dieſe aber Gefühle, die ſchon dem feſten geiſtigen Beſitzſtande des Volkes angehörten, mit anderen Worten oder in gefälliger neuer Verbindung uns vorführen.

Die ſtolzen Lehrgebäude unſerer ſpekulativen Aeſthetiker ſind in Folge der Schwäche ihrer Tragbalken, Syſtem genannt, allmählich in Staub geſunken, und nur die Bauſteine d. h. die vielen treffenden Einzelbeobachtungen, blieben als einzig dauerhaftes Material zur neuen Verwerthung zurück. So iſt denn die empiriſche Methode wieder zu Ehren gekommen, und die äſthetiſchen Auslaſſungen namhafter Künſtler werden berückſichtigt und angeführt, leider oft ohne die nothwendige Vorſicht. Denn ehe man ſich auf einen ſolchen Ausſpruch beruft, müßte doch erſt feſtgeſtellt ſein, ob er die wohlerwogene Faſſung für eine äſthetiſche Ueberzeugung oder eine gelegentliche launiſche Bemerkung ſeines Urhebers iſt. In letzterem Falle wäre wieder zu beſtimmen, welches Kunſtwerk, welche entgegengeſetzte Anſicht ihn zur Abfaſſung anregte, was ſich aber der Kenntniß meiſtens entzieht. Ebenſo voreilig pflegt man den Künſtler mit einem derartigen Ausſpruch ohne Weiteres zu identifiziren, indeſſen er ſeine Meinung bei reiflicher Prüfung vielleicht geändert hätte. Nur wenn mehrere übereinſtimmende Anſichten des Denkers aus verſchiedenen Zeiträumen vorliegen, wird er dafür zur Verantwortung gezogen werden dürfen. Endlich ſollte man auch ſeine hiſtoriſche Stellung ſowie den Culturkreis, in dem er ſich bewegte, nie aus dem Auge verlieren.

Darum war es von vornherein verfehlt, daß Wiener

Kritiker aus den unſchätzbaren äſthetiſchen Aphorismen Grillparzers Kapital gegen die „neudeutſche“ Kunſttheorie zu ſchlagen ſuchten. Gewiß, er hat ſich der Vereinigung von Poeſie und Muſik widerſetzt. Aber wie dachte denn ein Oeſterreicher jener Zeit über die Dichtkunſt!? War die Muſik mit dem geſammten Leben des Volkes innig verſchmolzen, ſo blies man ſich betreffs der Dichtung ihres ſozuſagen fremden Urſprungs immer bewußt. Von außen eingeführt, ein Erzeugniß der Mode, nicht des ſeeliſchen Bedürfniſſes, vermochte ſie mit der einheimiſchen Muſik keine fruchtbare Verbindung einzugehen. Wie zwei getrennte, unvereinbare Welten ſtellten ſich beide Künſte der Empfindung des Oeſterreichers dar; und dieſe Anſchauung hat Grillparzer, der erſte Oeſterreicher, dem die Poeſie wiederum Herzenserguß bedeutete, von ſeinen Landsleuten als äſthetiſches Erbe übernommen. Er iſt darum gewiß nicht weniger groß; aber ſich ſeiner als Trumpf in einem Spiele zu bedienen, in welchem er gar nicht mitzählt, zeugt entweder von übler Abſicht oder geringem Verſtande.

Ja, wird man einwenden, ſollte ſich ein ſo tiefer Geiſt nicht bald von ſolchen Vorurtheilen befreit haben? Der kennt Grillparzer ſchlecht, wer das vermeinte. Hört ihn nur ſelbſt! „Ich bin ziemlich wandelbar in meinen Entſchlüſſen, aber meine Meinungen ſind ſo eiſern mit meiner innerſten Natur verwachſen, daß ich, ſo lange ich lebe, meines Wiſſens keine geändert habe. Wer mir die Unrichtigkeit einer derſelben bewieſe, könnte mich höchſtens bedauern machen, ſie zu haben. Mein Denken iſt immer nur ein Suchen nach Gründen. Das Reſultat war lange vor der Unterſuchung da.“

Mag auch die Faſſung dieſes Bekenntniſſes etwas hyperboliſch ausgefallen ſein — in den Hauptzügen behält es ſeine Gültigkeit und ſtimmt zu allem, was wir von der Bildungsgeſchichte Grillparzers wiſſen. Mit einem gewaltigen Ruck ſchwang er ſich im dritten Jahrzehnt ſeines Lebens auf ſeinen hohen Standpunkt; aber da blieb er auch. Es war ſeine glücklichſte Zeit, die er von ſeinen jungen dichteriſchen Erfolgen getragen, an der Seite einer zärtlich geliebten Mutter verlebte. Dann brach das Unglück über ihn herein und lähmte ihm die Schwingen. Die Erinnerung an jene Stunden jedoch verſchmolz ſich innig mit der Erinnerung an die claſſiſchen Tonmeiſter, welche er damals kennen gelernt hatte, und man begreift ſeinen Ausruf: „Die Muſik der älteren Zeit, das iſt für mich nicht Muſik, nein, in ihr liegt mein Leben, es rauſcht darin meine Jugend! Alles, was ich gedacht und empfunden in meinen beſten Jahren.“ Bezeichnender Weiſe tadelt er in den „äſthetiſchen Studien“ Gluck nie, daß er nach Charakteriſtik und Anſchluß an die Textworte ſtrebe, während ſich Weber eben deshalb die herbſten Vorwürfe gefallen laſſen muß. Natürlich, ſeine Bekanntſchaft mit Gluck ſtammt ja noch aus den „beſten Jahren.“ Wenn wir ihn ſpäter im Lager Roſſinis und Meyerbeers finden, ſo geſchah das mehr aus Oppoſition gegen die Entwicklung der muſikdramatiſchen Kunſt in Deutſchland, gegen den Componiſten der „Euryanthe“ und ſpäter gegen deſſen Nachfahren Wagner, mit dem er ſeit 1846 ſich wiederholt in Vers und Proſa befaßte.

Das erſte Epigramm gegen ihn geißelt das „Verachten der Melodie“, woraus zu erſehen iſt, daß er die Kunſtanſichten des Meiſters nur aus zweiter Hand, in

der landläufigen Entſtellung, kennen gelernt hatte. Aber es fehlt denn auch ſeinen Epigrammen auf Wagner die einſtige Angriffsluſt; Klagen über „Sturm gegen Altgewohntes“, Seufzer: „Ja, kämen wie Mozart noch Geiſter!“ bilden ihren Inhalt. Nur einmal, in der Satire gegen die Tannhäuſer-Ouverture, zeigt ſich wieder etwas von der alten Schlagfertigkeit. Ein Epigramm aus Grillparzers letzten Lebensjahren endlich deutet darauf, daß ſich unſer Dichter doch noch eine beſſere Kenntniß von Wagner verſchafft habe: denn er faßt deſſen künſtleriſches Beſtreben in den Satz: „Den wortgewordenen Geiſtesblick zu ſättigen mit gleichem Tone.“ Nur verzweifelt er an der Möglichkeit dieſes Vorhabens und meint: „ein Strahl zugleich aus zwei Sonnen, den hielte kein Sterblicher aus.“ Gewiß iſt, daß er von der „Zukunftsmuſik“ nicht viel vernommen hat, weil ihm ſeit 1863 ein Gehörleiden jeden Muſikgenuß unterſagte. Aber auch bei genauerer Bekanntſchaft würde er ſich in die neue Richtung ſchwerlich geſchickt haben; denn, wie es bei alten Leuten zu ſein pflegt, mied er alles „Revolutionäre“ und vergaß immer mehr, daß er ſelbſt einmal ſeinem Vaterlande ein ſolcher Bahnbrecher geweſen. Sein Bildungsgang ſtieg eben nur kurze Zeit, dafür um ſo ſchneller empor; an einem gewiſſen Punkte bog er ab und verlief in der Horizontalen, ohne je aus dem Rahmen altöſterreichiſcher Empfindungsweiſe herauszutreten. Wer einen lohnenden Einblick in dieſe gewinnen will, der leſe nur Grillparzers Novelle „Der arme Spielmann“, ein wahres Kleinod ihrer Gattung, die uns des Dichters geheimſtes Weſen entſchleiert und auf ſeine muſikaliſchen Anſchauungen einen hellen Lichtſchein wirft.

Wie ganz verſchieden iſt Richard Wagners geiſtige Entwicklung! Die Bahn läuft nicht ſo ſteil, aber bis zum Ende nach aufwärts; die treibende Kraft ſchwillt langſamer an, erhält ſich aber unvermindert bis zum Schluſſe. Welch' ein breiter Raum liegt zwiſchen dem „Rienzi“ und dem „Parſifal“, und wiederum zwiſchen dem „Kunſtwerk der Zukunft“ und „Religion und Kunſt“! Bis in ſein ſpäteſtes Alter nimmt Wagner neue Bildungselemente auf und formt ſeine Weltanſchauung nach dem Maaße des jüngſt Gelernten. An keinem einmal gefällten Urtheil hält er halsſtarrig feſt, ſobald ihm beſſere Einſicht geworden. (Vgl. ſeine Stellung zu Webers „Euryanthe“, zu Berlioz.) Nur Goethes Bildungsgeſchichte bietet ein Aehnliches dar, auch durch die erhabene Krönung des künſtleriſchen Lebenswerkes: Fauſt und Parſifal. Welch' ein Abſchluß! Einem künftigen Biographen Wagners erwächſt die ſchöne Pflicht, uns das herzerhebende Gemälde dieſes mannigfaltigen Bildungsganges anſchaulich vorzuführen und die thatenreiche Geſchichte eines Geiſtes zu geſtalten, der immer ſtrebend ſich bemühte.

Loge.

(1898.)

Nicht kennt Ihr Loges Kunſt.

In ſeinem lehrreichen Buche „Die ſagenwiſſenſchaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung R. Wagners“ faßt E. Meinck die lange Rede Loges in der erſten Scene des „Rheingold“ ſo auf, als bezwecke der Arge damit die Gier nach Gold in der Seele der Götter zu wecken und ſie zur Ungerechtigkeit und Gewaltthat zu verleiten. Dieſe Anſicht ſcheint mir nicht ganz zutreffend, und ich möchte darum dieſem, von der Wagnerlitteratur ſeltſamerweiſe nie recht erörterten Punkt ein paar Worte widmen, ſelbſt auf die Gefahr hin, Allgefühltes und Von-Selbſt-Verſtändliches zu ſagen. Für die Kenntnis der poetiſchen Compoſition des „Ringes“ ſind ſolche Detailbetrachtungen immer ſehr förderlich.

Zunächſt beachte man die dramatiſche Situation in dem Augenblicke, da Loge perſönlich eingeführt wird. Wohlgemerkt, perſönlich eingeführt: denn als dramatiſchen Factor kennen wir ihn ſchon aus Wotans und Frickas Zwiegeſpräch. Er fällt alſo nicht in die Handlung hinein,

ſein Kommen iſt vorbereitet. Wotan erwartet Hilfe von ihm, aber er ſäumt gar lang. Die Rieſen nahen, ſie fordern den Lohn, der Conflict bricht an und ſpitzt ſich zu — von Loge noch immer keine Spur. Endlich, auf dem Höhepunkt der Spannung erſcheint er. Wie wird er's anſtellen, welche Liſt wird er verſuchen, um Freia zu befreien? Wird's ihm gelingen? Das ſind die Fragen, die ſich in dieſem Momente Jedermann ganz von ſelber aufdrängen.

Loge kommt. Ganz wie zufällig kommt er daher-gelackert, als ginge ihn die ganze Streitſache gar nichts an. Offenbar will er den Anſchein eines völlig objectiven, unparteiiſchen Zuſchauers erwecken. Aber Wotan erkennt dieſe Finte nicht, er durchkreuzt ſie gleich durch die Mahnung an ſein „Verſprechen". Nun müßten die Rieſen in Loge einen Spießgeſellen der Götter argwöhnen, aber ſchlagfertig hilft er ſich heraus. Er ſpielt den Er-ſtaunten. Mit der harmloſeſten Miene von der Welt wendet er ſich an die Götter, als könne er ſich an gar nichts entſinnen („Wie? welchen Handel hätt' ich ge-ſchloſſen?"). Da fällt's ihm ein. Aha! „Wohl was mit den Rieſen dort im Rathe du dangſt?" Wie ganz im Ton eines Fernſtehenden, Unbetheiligten, der ihn nicht weiter intereſſirenden Sache ſich eben nur dunkel Ent-ſinnenden klingt das! Nun iſt der Schein der Objectivität wieder hergeſtellt, und Loge kehrt obendrein im folgenden einen tiefgehenden Unterſchied zwiſchen ſich und den Göttern mit Nachdruck hervor: Dieſe verlangen nach Dach und Fach, ihn treibt ſein Hang heimathlos umher und Haus und Hof vermag ihm nicht zu behagen. Aber das Werk der Rieſen hat ihm doch gefallen, das hebt er nun mächtig

zu rühmen und preiſen an. Ein Prachtgemäuer iſt's, ganz wie es Wotan ſich wünſchte. Und das ſagt er nicht nur ſo leicht hin, ſondern ausdrücklich auf Grund eingehender Prüfung. Reſultat: „Faſolt und Fafner fand ich bewährt, kein Stein wankt im Geſtemm.“ Wie das den Rieſen ſchmeichelt, wie das die Verpflichtung der Götter gegen ſie ins helle Licht ſtellt! Gewiß, dieſer Loge muß unſer Freund ſein, denken ſie, zumal ſeine Rede die Spitze augenſcheinlich gegen die Götter kehrt: „Nicht müßig war ich wie mancher hier, der lügt, wer läſſig mich ſchilt.“

Wiederum durchkreuzt der unſchlaue Wotan Loges ſchon faſt gelungenen Plan. Gleich den Rieſen nimmt er deſſen Worte für baare Münze und wird natürlicherweiſe ſeinerſeits ungehalten. Er desavouirt ihn, indem er das heimliche Abkommen über die Löſung Freias verräth, doch der „trugvolle Schelm“ weiß ſich alsbald auch aus dieſer Schlinge zu ziehen. Nur auf die Löſung zu ſinnen, habe er gelobt. — „Doch daß ſich fände, was nie gelingt, wie ließe ſich das wohl geloben?“

Alſo kurz geſagt: „Freia iſt verfallen.“ Die Götter haben zur Enttäuſchung ihrer Hoffnungen nun gar noch den Aerger des Aufgeſeſſenſeins. Sie fahren darum zornig gegen Loge los und dieſer erwidert ihre Anwürfe nicht minder kräftig, aber mit dem heimlichen Vergnügen über ihr Unverſtändniß ſeiner Abſichten. Nur dem Wotan dämmert's zuletzt, daß Loges Verhalten eine Liſt in ſich bergen dürfte. Er wehrt dem Zank: „Nicht kennt ihr Loges Kunſt.“ Und er wirft mit der Frage: „Wo ſchweifteſt Du hin und her?“ dem Verſchlagenen ein Hölzchen, daran er den Faden ſeiner Ränke anſpinnen möge.

Loge greift ſogleich zu, aber anſcheinend freilich nicht in Wotans Sinne. Er beſchuldigt ihn des Undanks, er beſtärkt die Rieſen, auf Freia zu beſtehen durch den Nachweis, daß für Weibes Wonne und Werth in der Welt kein Erſatz zu finden ſei. Alſo auch das noch! Man kann nun die Betroffenheit der Götter begreifen. Wie ſehr aber muß Loge im Vertrauen der Rieſen ſteigen da er ſo ganz im Sinne ihrer Wünſche und Forderungen redet. Aber nun, da er ſie ſo weit hat, kann Loge auch mit dem Nachſatze, mit dem eigentlichen Endzweck ſeiner Rede herausrücken, der in der Behauptung gipfelt: Das rothe Gold allein iſt ein Aequivalent für die Liebe.

Natürlich, ſo mit dürren Worten ſagt das ein Loge nicht. Rein inductiv erzählt er, Jemand, Alberich, habe doch das Gold der Minne vorgezogen und fühle ſich wohl dabei. Eine Aufforderung an die Rieſen, ſich an ihm ein Beiſpiel zu nehmen, knüpft der Liſtige bezeichnender Weiſe nicht daran, ja er leitet, um ſeine Abſicht ja zu verbergen, einen — Wotan betreffenden Schluß aus dem Ganzen ab, die Aufforderung, das Gold für die Rheintöchter zurückzugewinnen.

Beide, Rieſen und Götter fallen wiederum auf die Täuſchung herein. Dieſe glauben ſich verrathen, jene gönnen das Gold ihrem Feinde Alberich nicht. Insbeſondere Fafner, der materiell geſinnte, beginnt ſich für das Kleinod zu intereſſiren. Er fragt Loge als Vertrauensmann, was es denn Großes gelte. Antwort: „Es hilft zur höchſten Macht und gewinnt dem Manne die Welt.“

Jetzt wird Fafner begierig. Er beräth mit Faſolt: „Glaub mir, mehr als Freia frommt das gleißende Gold“ und weiß ihn zu bereden. Endlich werden ſie ſchlüſſig

und ſchlagen Wotan ſelbſt einen „leichteren Lohn“ vor. Dadurch, daß der Vorſchlag von ihnen als den zur Forderung Berechtigten ausgeht, entfällt für die Götter auch formell der Schein des Vertragsbruches. So iſt das Auskunftsmittel zu Rettung Freias gefunden — Loge löſte ſein Wort.

Das Charakteriſtiſche der Rede Loges liegt alſo nicht darin, daß er die Gier nach Gold zu wecken weiß, ſondern wie er das thut. Käme er etwa gleich als Unterhändler der Götter mit dem Ausgleichsvorſchlage: „Das Rheingold für Freia“, ſo würden die Rieſen darin eine Uebervortheilung durch ihre Gegner argwöhnen und vielleicht gar zum trotzigen Beharren auf ihrem Vertrage gereizt werden. So aber ſtellt er ſich als ihr Freund und Lobredner dar, er bezweifelt ihren Rechtsanſpruch nicht einen Augenblick, er zankt vor ihren Augen ſcharf mit den Göttern, — und macht ſo die Rieſen geneigt, ſein Wort zu beachten. Die ganze Ueberredungsſcene iſt von Wagner ſomit pſychologiſch vortrefflich erdacht und ausgeführt. Sie legt überdies die Charaktere der mitwirkenden Perſonen ungemein draſtiſch dar: Des Loge überlegene, mephiſtophel iſche Art, die zum Begreifen weit ausgreifender Intriguen „allzu hehren“ Götter, die täppiſch-ehrlichen Rieſen — alle ſind echt dramatiſch aus der Handlung dieſer Scene, bezw. aus ihrem Verhalten zu Loge zu erkennen. Auf unſern Theatern merkt man freilich von dem ganzen Vorgang in der Regel nichts, für die iſt der Loge eine Bühnenfigur und die ganze Scene ein effektvolles, melodiös-dankbares Singſtück . . .

Zu der hier dargelegten Auffaſſung ſtimmt ein mir nachträglich bekannt gewordener Ausſpruch Wagners, daß

dem Loge eine gewiſſe „Objectivität“ eigne. „Wie ein Spiegel — aber auch wie ein Spiegelfechter — erſcheint er nach allen Seiten hin blendend.“ Wir ſahen, wie er vor den Rieſen den Objectiven ſpielt, der über die Situation mit der Treue eines Spiegels berichtet und wie dieſe ganze zur Schau getragene Objectivität eitel Spiegelfechterei, weil tendenziöſe Berechnung iſt. Aber auch in höherem Sinne hat Wagners Aeußerung ihre Giltigkeit. Steht doch ſchließlich der verſchlagene Feuerdämon in Wahrheit über den um das Welterbe ringenden Parteien und es ſpiegelt ſich, während die Götter von ihrem eigenen, äußeren Glanz geblendet, ſcheinbar dem Gipfel ihrer Macht zuſchreiten, in ſeinem Geiſt das wahre Bild der Lage: „Ihrem Ende eilen ſie zu.“

„Lohengrin nach Bayreuther Muſter".

Offener Brief
an den Herausgeber der „Bayreuther Blätter".
(1894.)

Hochgeehrter Herr,

Sie entſinnen ſich vielleicht noch des Augenblickes, da ich Ihnen heuer am Feſtſpielhügel meine Hingeriſſenheit vom Bayreuther Lohengrin ausſprach, und daran den Wunſch knüpfte, es möchte die ganze künſtleriſche Arbeit, die Summe von Erfahrungen und Errungenſchaften in einer beſonderen Denkſchrift verzeichnet werden, damit „die deutſchen Bühnen" bequem daraus lernen könnten; Sie aber lehnten damals meinen Vorſchlag mit der Begründung ab, daß ſich überhaupt wohl nicht leicht eine Bühne finden werde, die gewillt und wenn gewillt auch befähigt wäre, von Bayreuth ernſtlich Belehrung im großen Style zu empfangen und zu verwerthen.

Dieſe Anſicht war gewiß ganz richtig, ſoweit ſie ſich auf die häufig erprobte Indolenz und den bewährten Eigendünkel in unſerer Theaterwelt ſtützte. Aber ſie berückſichtigte nicht genug den Hang zur Großthuerei, das Bedürfniß nach Reklame. Gegen Bayreuth war nun einmal

nichts zu machen, aber die ſchlauen Nibelunge erſpähten bald einen Ausweg. Wie, wenn man das ſelbſtgeſchmiedete Siegesſchwert der Bayreuther Kunſtdarbietung für die eigenen Zwergen-Zwecke zu nützen verſtände und damit auf den Rieſenwurm Publikum losſchlagen ließe. Jedenfalls erränge man dabei den Hort, und Bayreuth, dem kann man ja nachher „den Kopf abhaun“. Das etwa noch nötige „Truggetränke“ braut ja die Preſſe. In dieſer Erwägung begann man an verſchiedenen Orten Neuinſcenirungen des Lohengrin „nach Bayreuther Muſter“ vorzubereiten.

Alſo der Wille Bayreuth nachzuahmen wäre da, einerlei ob aus künſtleriſchen oder anderen Beweggründen. Es fragt ſich nur weiter, ob auch das Können vorhanden ſei. Darum intereſſirte es mich lebhaft, als ich erfuhr, daß gerade in meiner Vaterſtadt, an einer großen und reichen deutſchen Bühne der erſte Verſuch gemacht werden ſollte.

Iſt nämlich die Bayreuther Darſtellung etwas, was man einem geriebenen Regiepraktikus nur einmal vorzumachen braucht, um ihn ſofort in Stand zu ſetzen, es ohne weiteres in ſeine Sphäre zu verpflanzen, dann iſt ſie nicht das, wofür wir ſie halten, etwas Einzigartiges, an das Feſtſpielhaus Gebundenes. Vermögen es die Andern aber nicht, dann liegt darin ein untrüglicher Beweis für das Ungemeine einer Bayreuther Leiſtung.

Gründe der Billigkeit forderten, unſerer von altersher berühmten Bühne bei ihrem Wettbewerbe Manches vor zu geben: von der unvergleichlichen Bayreuther Feſtſtimmung, von dem großzügigen, leuchtend ſich vom dunklen Zuſchauerraum abhebenden Bühnenbilde, von dem myſtiſchen Orcheſterklange abzuſehen. Auch einen Fehlbetrag an Geſangeskunſt

und — namentlich beim Chor — an Stimmenſchönheit wird man unſerer Anführung zu Gute halten dürfen. Und wenn die deutſchen Krieger und Frauen ſtatt, wie es die geſchichtliche Treue gebietet, in der Tracht des 10. Jahrhunderts in der konventionellen, aus einer viel ſpäteren Zeit ſtammenden Rittertracht auftreten, ſo mag es, ſofern es unſer hiſtoriſches Empfinden nicht verletzt, ohne Anſtand hingenommen werden. Außerhalb dieſer Einſchränkungen hätten, wie man glauben ſollte, unſere Regievirtuoſen eine ganz gute Vorſtellung „nach Bayreuther Muſter“ herausbringen können, indeſſen — nun Sie werden ja gleich hören, was ich fand.

Gleich das Vorſpiel paßte ſchlecht zu der Erinnerung, die ich davon ſeit Bayreuth in der Seele trug. Wie kleinlich erſchien das Gralsthema, das Mottl in weitgeſpanntem Bogen prachtvoll emporgewölbt hatte! Und wie wenig konnte man das in Bayreuth ſo greifbar deutliche Hinzutreten immer neuer Stimmen bemerken! Noch überläuft mich's, wenn ich an die Stelle denke, wo die Poſaunen und Trompeten das in vollen Streicher- und Holzbläſertönen rauſchende Orcheſter mit einem Ruck nach D-dur hinüber und machtvoll aufwärts führen, bis am Gipfel bei dem Schlage des Beckens gleichſam alle muſikaliſchen Quellen ſich öffnen und in gewaltigem Schwall herniederbrauſen. Bei dieſer höchſten Steigerung verſagte das Orcheſter, und die äußerſte Klangſtärke wurde nur durch den Beckenſchlag hervorgerufen, der allerdings mit ohrenzerreißender Brutalität erfolgte.

Der Vorhang ging auf, aber ſtatt des hochſtämmigen, hellgrünen Buchenwaldes erblickte man eine herbſtliche Gegend mit gelbem, rothem und dunkelgrünem Laub.

Und doch weiß Jedermann, daß die alten Deutſchen ihre Heeresverſammlungen im Frühjahr abhielten, da man im Winter damals nicht Krieg führen konnte. Somit hat man gleich die erſte Korrektur, die Bayreuth aus gutem Grunde vornahm, nicht verſtanden, denn nicht nur hiſtoriſche, ſondern auch äſthetiſche Momente ſprechen für die Entfaltung heller Maienpracht in dieſem vom friſchen germaniſchen Heldenleben erfüllten Akte. Das Publikum war natürlicherweiſe feſt davon überzeugt, daß ſowohl die trübſelige Herbſtlandſchaft ſowie ein ungewöhnlich grobgetünchter Hintergrund „nach Bayreuther Muſter“ verwendet worden ſei.

Einen recht betrübenden Eindruck machte auch der Heerbann. Ich rede nicht von der geſchmackloſen Farbenzuſammenſtellung der Koſtüme, ſondern nur von der Zahl der Krieger. Es handelt ſich hier nicht um die Entfaltung großer Heeresmaſſen, aber ſo lächerlich klein darf doch die Schar nicht ſein, ſchon in Anbetracht der getheilten Aufſtellung. Und wie leicht iſt da durch ein paar Statiſten oder durch einige in Männerkleider geſteckte Choriſtinnen der leere Bühnenraum nach der Tiefe hin zu beſetzen, ſtatt daß man ſich mit einem zahlreichen Umſtand von Frauenzimmern und Kindern behilft, die beim germaniſchen Königsding gar nichts zu ſuchen haben.

Aeußerſt charakteriſtiſch hielt man in Bayreuth die beiden Volksſtämme auseinander. Die Sachſen nahmen deutlich erkennbar an den Vorgängen einen allgemein menſchlichen, die Brabanter einen ganz perſönlichen Antheil, eine Feinheit, die man von unſern Regiehelden gar nicht verlangen wird. Aber nicht einmal die ausdrücklichen Vorſchriften fand ich beachtet. Wenn bei Eröffnung des

Gerichtes die Sachſen die Schwerter in die Erde ſtoßen, die Brabanter ſie vor ſich hinſtrecken ſollen, ſo iſt das ſcheinbar eine Kleinigkeit, dient aber in draſtiſcher Weiſe zur Kennzeichnung des Unterſchiedes in der Sitte, und läßt ſich ohne Schwierigkeit durchführen. Warum geſchieht es nicht? Köſtlich wirkt die Gedankenloſigkeit des Inſcenierers, wenn er duldet, daß die Sachſen, die doch mit dem König gekommen ſind, das „Willkommen in Brabant“ mitſingen. Zum Dank dafür betheiligen ſich die Brabanter wiederum an den Zuruf der Sachſen „Wohlauf für deutſchen Reiches Ehr,“ den Wagner ausdrücklich von den Sachſen allein ſingen läßt. Das iſt keine willkürliche Vorſchrift, ſondern von großer Bedeutung für das Drama. Es erklärt gewiſſermaaßen die politiſche Lage. Die Sachſen ſind die Königsmannen, die Sache des Reiches iſt auch die ihre, zumal ihr Land von den Ungarn unmittelbar zu leiden hat. Die Brabanter aber haben kein natürliches Intereſſe an dem Wohle des von einem ſtammesfremden König beherrſchten Reiches und an der Heerfahrt „gen einen Feind, der ſie noch nie bedroht“. Wie charakteriſtiſch für den deutſchen Partikularismus überhaupt und für das ſchwer zu bewegende und ein wenig ſelbſtiſche Weſen der Brabanter im beſonderen! Darum iſt König Heinrich in Perſon zu ihnen gekommen, um ſie durch ſeine Rede für die allgemeine Sache zu begeiſtern. Aber die Reichsidee iſt noch nicht lebendig. Sie werden zwar dem Gebote folgen, aber mit Unluſt. So iſt die Lage am Beginn des Aufzuges und damit auch zugleich die Scene der vier unzufriedenen Edlen im zweiten Akte vorbereitet.

Wie hat es Wagner verſtanden, einfach durch die Vertheilung der Zurufe eine Fülle von Beziehungen an-

zudeuten! Wann iſt je kürzer und klarer eine ſchwierige Situation exponirt worden? Und wie ganz unverſtändlich wird das Alles, wenn man dieſe Vertheilung nicht durchführt! Aber unſere Regiſſeure ſcheinen dieſe dramaturgiſche Abſicht des Meiſters gar nicht zu begreifen. Ich frage mich immer: wo hat der Mann die Augen gehabt, als er im Feſtſpielhauſe ſaß um zu lernen, was hat er ſich gedacht bei dem Neuen, das er bemerken mußte? Nichts, gar nichts. Er ſpähte nur nach Effecten, nach Wirkungen, ohne nach den Urſachen zu fragen, noch weniger nach dem dramatiſchen Zwecke.

Aufgefallen iſt mir eine Neuerung vermuthlich Münchener Urſprungs. Als der König unter anderm erzählt, daß er Frieden auf 9 Jahr gewonnen habe, machen Alle eine Geberde des Erſtaunens. Das iſt ein richtiger Effect, denn er entbehrt der Urſache. Jener Friedensſchluß iſt ja keine „neueſte Nachricht," ſondern hat ſchon vor 9 Jahren ſtattgefunden, wie das „zu End iſt nun die Friſt" unzweifelhaft beweiſt. Wenn der weiſe Regiekünſtler nur eine Zeile weitergeleſen hätte, müßte er die Stelle richtig gedeutet haben als eine Recapitulation bekannter Ereigniſſe und nicht als eine überraſchende Eröffnung. Solcher Unſinn ſegelt nun auch munter unter Bayreuther Flagge.

Was die Theilnahme des Chores an der Handlung anbetrifft, ſo machte die gegen die frühere Lebloſigkeit neueingeführte aufgeregte Lebhaftigkeit einen geradezu verletzenden Eindruck. Auch hierin hat man Bayreuth mißverſtanden. Die ſchon durch des Königs Gegenwart gebotene Zurückhaltung des Einzelnen, ſchwächte dort den Ausdruck des Mitgefühls keineswegs ab, ſondern veredelte

ihn nur. Die Empfindung lief in einem durch die Musik bestimmten, schönen Rhythmus durch die Menge, während das Meiningerlich realistische Gefuchtel mit den Armen, die willkürliche Geberdensprache, aus dem Style des musikalischen Dramas geradezu herausfällt. Diese sozusagen selbst musikalischen Bewegungen der Massen waren etwas nie zuvor Geahntes und Gekanntes. Nun weiß ich auch, daß es möglich war, es bei seinem erstmaligen Erscheinen gründlich zu verkennen.

Sehr wichtig ist im ersten Act die richtige, feierliche Durchführung des Ceremoniells. Das Aufhängen des Schildes an die Linde, das Entblößen und Wiederaufnehmen der Schwerter, das Abschreiten des Hags u. s. w. muß so geschehen, daß es als Ceremonie zum Bewußtsein kommt. Wenn die Edlen gleich beim Falle Telramunds einer nach dem andern ihre Schwerter langsam aufheben, so hat ihnen das der Regisseur gewiß nicht „nach Bayreuther Muster" gelehrt. Dieses Aufheben ist ein symbolischer Act, der den Schluß des Gerichtes scharf markirt. Er hat also erst zu erfolgen, als Lohengrin sein „ich schenke Dir dein Leben" gesprochen hat, und dann mit einem Male. Wagner verlangt es, Bayreuth zeigt es, und unsere Regisseure — beachten es nicht; selbst wo sie vorgeben, sich „diesmal nach Bayreuiher Muster und nach den Intentionen des Meisters" zu richten.

Liegt in dieser Erklärung nicht schon eine naive Selbstverurtheilung? Gestehen die Herren damit nicht selbst ein, daß sie sich eben vorher nicht nach den Intentionen des Meisters gerichtet haben? Und da kommt nun die hochweise Kritik und meint, es sei „nicht anzunehmen, daß unsere Regisseure 40 Jahre lang im Dunkeln getappt

haben und auf das Licht aus Bayreuth warten mußten". Die alte Inſcenirung ſei gut genug geweſen und Bayreuth habe es eben nur anders gemacht, um den Reiz des Ungewöhnlichen für ſich zu haben.

Alſo: die alte Inſcenirung, d. h. die durchgängige Vernachläſſigung der ſtrikten Vorſchriften des Dichters iſt nicht nur verzeihlich, ſondern auch gut genug! Wenn die Herren ſich den Wagneriſchen Text mit ſeinen ausdrücklichen Vorſchriften nur ein bischen angeſehen hätten, ſo müßten ſie wahrnehmen, daß unſere Theater nicht nur ſtellenweiſe, ſondern die ganze Breite des Kunſtwerkes entlang in einer mehr als egyptiſchen Finſterniß wandeln. Freilich, man ſollte es nicht für möglich halten, aber der Augenſchein lehrt uns das Unbegreifliche als Ereigniß hinnehmen. Was Bayreuth aus purer Neuerungsſucht „anders" gemacht haben ſoll, iſt für uns beſchränkte Köpfe ſchwer zu erſehen, weil die wiſſenden Kunſtrichter es unterlaſſen haben, concrete Beiſpiele für ihre Behauptungen anzuführen. Wir empfanden die Verſchiedenheit des Bayreuther Lohengrin nur in dem Sinne:

Das iſt was Ander's! Wer hätt's gedacht.
Was doch recht Wort und Vortrag macht!

Vielleicht meinten jene Herren das Arrangement der Schlußſcene des erſten Aufzugs, den Waffentanz, den die Krieger um das ſelige Paar ausführen? Hierfür hat Wagner allerdings keine Vorſchrift bekannt gemacht, und man ließ bisher die Krieger im frohen Gewühle durcheinanderwogen. In Bayreuth hat man nun mit feinem Stylgefühl erkannt, daß die Weiſe „dich nur beſingen wir" u. ſ. w. unmöglich das Lied eines ſich drängenden

Heerhaufens, ſondern der Geſang eines geordnet marſchirenden Zuges ſei, und ließ die Mannen in ſchön gruppirtem Siegesreigen Lohengrin umſchreiten. Bei uns aber ließ man den Umzug bei den Worten „Ertöne Siegesweiſe“, die nach dem Charakter der Muſik offenbar auf eine ſtehende Menge ſchließen laſſen, beginnen, und die Marſchweiſe, bei der ſich alles erſt in Bewegung ſetzen ſollte, wurde — geſtrichen. Da haben wir den rechten Effect: Wirkung ohne Urſache!

Sehr glücklich war der Einfall Bayreuths, das Volk in den Wald laufen und junge Zweige brechen zu laſſen, mit denen man Elſa grüßend zuwinkte. Dies geſchah ſo natürlich, daß einem das Herz lachte und man ſich am liebſten auch ſo ein Reis geholt hätte, um mitzujubeln. Bei uns ſchaarten ſich die anweſenden Damen im Hintergrunde und zogen — man wußte nicht wie ſie plötzlich dazu gekommen waren — etwas verborgen Gehaltenes hervor, was mir zuerſt wie Palmwedel vorkam, bei der zweiten Aufführung ſich aber als ein ſeltſam wulſtiges Tannenreiſig (im Buchenwald!) herausſtellte. Die Farbe war ſchwarzgrün, und ich mußte auch darin wieder den außerordentlichen Tact Bayreuths bewundern, wo das hellgrüne Laub ſo ſinnvoll die helle Siegesfreude ſymboliſirte.

Konnte man in dieſem Falle von einer, wenn auch mißverſtändlichen und mißrathenen Nachahmung Bayreuths reden, ſo blieb man in einer andern Scene (der dritten im 2. Act) bei der alten „genug guten“ Weiſe, welche darin beſteht, daß die Mannen während der drei Anreden des Herolds zwar dieſem zugewandt ſind, ihre Empfindungen darnach aber, jedes Mal Kehrt machend, in breiter Front dem Publikum zuſingen. Jeder vernünftige Beobachter

muß merken, daß das weder gut, noch durch Bayreuther Vorbild ſanktionirt ſein kann. Und thatſächlich ging dort alles ganz natürlich her, nämlich: Bei der Verkündigung, daß Lohengrin mit Brabant belehnt worden ſei, geben die Edlen nur durch eine kurze Geberde ihre Zuſtimmung kund. Die Weigerung den Herzogstitel zu führen, faſſen ſie als eine beſondere Delikateſſe des neuen Fürſten auf, als eine Schonung ihrer Liebe für das angeſtammte Fürſtenhaus, und äußern ihre Freude dadurch, daß ſie einem Fenſter — wohl von Lohengrins Schlafgemach — zudrängen und ihm das „Heil dem Schützer von Brabant“ gleichſam als huldigenden Morgengruß empor-ſenden. Da fällt der Herold ein: „Nun hört, was er durch mich euch ſagen läßt“, was in dieſer Situation den Sinn gewinnt: Stört ihn nicht, er wird ſich euch nicht zeigen, wie ihr etwa erwartet, ſondern ich bin an ſeiner Stelle da, um euch ſeine Befehle mitzutheilen. Dieſem Befehle leiſten ſie freudig Folge, nicht mehr verdroſſen, ſondern mit Luſt. Ihr eigener Landesherr ſagt die Heer-fahrt an, der Gottgeſandte wird ſie ſelber führen, zu Sieg und Ruhm. Ein großer Umſchwung hat ſich voll-zogen, die wunderbare Perſönlichkeit Lohengrins hat ihn bewirkt. Und frohlockend ſtimmen ſie eine Marſchweiſe an, die nach den Forderungen des dramatiſchen Styls in einem wirklichen Marſchiren ſceniſch zur Erſcheinung ge-bracht werden muß. In zwangloſen Gruppen ſich um-ſchlingend ziehen ſie über die Bühne und ſingen ihren Schlachtgeſang.[1]) Das iſt nicht nur wirkungsvoll, das iſt

[1]) Ein Beurtheiler nahm Anſtoß an dem „Fraterniſiren des Herolds mit den Brabantern“. Darüber exiſtirt wohl keine Vor-ſchrift des Meiſters, und es muß dem Empfinden des Einzelnen

vor allem der Situation entſprechend und zugleich ein Fortſchritt der Handlung. Nun verſtehen wir erſt, warum König Heinrich am andern Morgen ſo froh ſein Herz entbrannt fühlt: er ſieht eben die am Tag zuvor ſo widerwilligen Brabanter „in Kampfesluſt“ und zuverſichtlich ins Feld rücken; er benützt dieſe Stimmung, um ſie in feuriger Anſprache für die Idee der Vertheidigung des großen Vaterlandes zu entflammen, und hingeriſſen ſtimmen nun auch ſie ein in den Feldruf für deutſchen Reiches Ehr. Die beiden Reden des Königs, die verſchiedenen Stimmungen des Volkes im erſten und dritten Acte ſind von Wagner ſo markant als Gegenſätze in der Architektonik des Kunſtwerkes hingeſtellt, daß es als gröbſter Fehler erſcheinen muß, ſie nicht gehörig herauszuarbeiten und ihre Motivirung zu verwiſchen.

Mithin läßt ſich im Lohengrin nicht nur bei den Hauptperſonen, ſondern beim ganzen Volk eine pſychiſche Entwickelung beobachten und man muß darnach einſehen, daß dieſes Volk etwas grundverſchiedenes iſt vom herkömmlichen Opernchor, der eben immer daſſelbe unveränderliche Inſtrument bleibt. Zu der Erkenntniß, daß

überlaſſen bleiben, es zu billigen oder nicht. Allein man beachte, daß der Schlußſatz des Herold „Er führt euch an . .“ u. ſ. w. durch eine gewiſſe Wärme des Ausdrucks — die Wagner überdies durch ſeine Vortragsbezeichnung direkt fordert — von dem officiellen Ton der früheren Kundmachungen ſich unterſcheidet. Dieſes Mithineinſpielen perſönlichen Empfindens dürfte Bayreuth gefühlt und es dann durch Betheiligung des Herolds an dem Reigen ſichtbar gemacht haben. Es entſpricht übrigens auch der Situation, daß der Herold bei dem für das Reich ſo erwünſchten Umſchwung der Gemüther nicht kalt bleibt, ſondern ihn in herzlicher Weiſe begrüßt.

der Wagneriſche Chor nicht nur Decoration, ſondern ein den dramatiſchen Geſetzen unterliegendes Glied der Handlung iſt, kann uns eine Opernaufführung allerdings nicht hinführen. Wir mögen aber erkennen, wie ſehr unſere Regiſſeure trotz 40jähriger Handwerkerei „das Licht vom rothen Maine“ nöthig haben.

Ich will mich nicht zu ſehr ins Einzelne verlieren, und darum nur flüchtig anmerken, daß Elſa beim Geſang an die Lüfte nicht nach Vorſchrift den Kopf ſchlicht in die Hand ſtützte, ſondern unaufhörlich poſirte und die Hände rang; daß die „Urtheilsſchelte“ Telramunds gar nicht recht zum Verſtändniß kam, da das Volk ſtets in gleicher Weiſe tobte, daß auch das Eingreifen der vier Vaſallen des Grafen ſchwer vermißt wurde, die in Bayreuth ſo augenfällig ſich bemühten das Volk zu beruhigen und ihrem Herrn Gehör zu verſchaffen. Lohengrin hielt es für „gut genug“ den Mantel zum Gotteskampfe nicht abzulegen, was um ſo unliebſamer bemerkt wurde, als es Telramund ſeinerſeits treu nach Bayreuther Muſter nicht verſäumte. König Heinrich markirte gegen Wagners ausdrückliches Verbot im Brautgemache das Sprechen, das dem Style des muſikaliſchen Dramas ſo zuwiderläuft u. ſ. w. Aber da rede einer unſern Regiſſeuren von Styl!

Das Wagneriſche Kunſtwerk iſt ein Drama, deſſen Fortſchreiten durch das muſikaliſche Zeitmaß geregelt wird und das in der Ausführung ſeine beſonderen Geſetze hat. Dieſe beſtimmen das Verhältniß von Drama und Muſik, indem ſie einerſeits die Umſetzung des ſceniſchen Vorgangs in Muſik (vom Schöpfer) und der Muſik in Handlung (vom Darſteller) verlangen, anderſeits das Vorherrſchen oder gleichberechtigte Zuſammen-

wirken der einzelnen Faktoren. Nun wiſſen unſere Kapellmeiſter dies gar nicht zu unterſcheiden, und glauben, immer nur ihr Orcheſter ſprechen laſſen zu ſollen. Niemals habe ich dieſes vorlaute Gebahren des Orcheſters ſtörender empfunden als diesmal. Ein dramatiſches Zwiegeſpräch wie die Scene zwiſchen Ortrud und Telramund wird dadurch unmöglich, bezw. unverſtändlich. Vom Sänger des Telramund verſtand ich in Bayreuth jedes Wort. Hier deckte denſelben das Orcheſter ſo, daß ich bei genauer Kenntniß des Textes ihm nur mühſam zu folgen vermochte und das Gefühl hatte, daß jedem unvorbereiteten Hörer die ganze Scene zu Qual und Folter werden muß. Natürlich glaubt das Publikum, es werde in Bayreuth auch nicht viel anders geweſen ſein, zumal es immer nur die Einzelwirkung in Betracht zieht. Wie viel aber auf die Zuſammenwirkung ankommt, ließ ſich aus der Scene erkennen, wo Telramund von ſeinen Getreuen beſtürmt wird vom Kampfe abzuſtehen. Dazu gehörten eben dieſe Getreuen ganz weſentlich mit ihren immer dringenderen Zurufen, mit ihren beſorgten Mienen. Hier hatte man die Stelle bis auf die Worte „Steh ab vom Kampf“ geſtrichen, und dieſe lakoniſche Warnung vermochte Niemanden zu intereſſiren. Warum man ſie nicht lieber auch fortläßt, und Telramund dem Gralsritter gleich entgegnet: „Welch Zauber“ u. ſ. w. iſt gar nicht einzuſehen. Das ſtehen gebliebene Rudiment erinnert doch in gar zu fataler Weiſe an die „abgekürzten Gedichte“.

Ein paar andere Striche wurden diesmal aufgemacht, im zweiten und dritten Acte. Das iſt verdienſtlich. Die dadurch hervorgerufene längere Dauer empfahl ein hoch-

angeſehener Kritikus durch — ſchnellere Temponahme einzubringen, nachdem er zuvor die langſame Temponahme für richtig erklärt hatte. Alſo durchgängige Entſtellung ſtatt ſtellenweiſe vorgenommener, zur Noth vielleicht überſehbarer Verſtümmelung. Welch ein Gewinn!

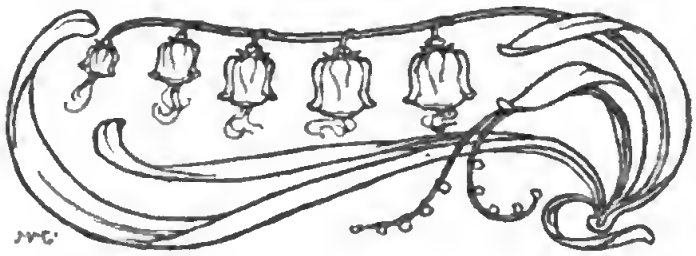
Ich geſtehe, daß mich die erſte Aufführung „nach Bayreuther Muſter“ geradezu empörte. Bei der Wiederholung ſchien mir's ſchon leidlicher, vielleicht weil Manches beſſer gemacht wurde, vielleicht — weil ich mich wieder an die Opernſphäre gewöhnt hatte. Und gern will ich die Uebernahme einzelner Züge, ſelbſt die Theilnahme des Chors anerkennen. König Heinrich hängte ſelbſt ſeinen Schild auf [1]), war nicht mehr von Pagen, Baldachinen und Smyrnateppichen garnirt, Telramund führte Ortrud nicht quadrillenmäßig vor, der Schwan zeigte ſich bereits in weiter Ferne, bei dem Rachegeſang Ortruds und Telramunds faßten die Beiden ſich nicht mehr bei der Hand und ſchritten nicht mehr vom Hintergrunde gegen die Rampe vor u. ſ. w. Leider vermögen dieſe an ſich löblichen, dem Bayreuther Muſter willkürlich entlehnten Neuerungen nichts an der Thatſache zu ändern, daß man das Weſen des Bayreuther Styls gründlich verkannt hat, und daß man auch an die Möglichkeit einer ſpäter etwa aufdämmernden Erkenntniß unter den obwaltenden Umſtänden nicht mehr zu glauben vermag. Bayreuth iſt eben doch kein leerer Wahn, kein Tummelplatz des Regievirtuoſenthums, ſondern die aus feinſtem und ſicherſtem Kunſtſinn entſprungene Verwirklichung der dramatiſchen Abſichten des Meiſters. Belege dafür ſind hiermit gegeben, wenn einem auch beim

[1]) Unterblieb bei der Wiederholung. So ſchnell läßt man von „Intentionen“ ab.

leider nur einmaligen Beſuche des Bayreuther Lohengrin zahlreiche Einzelheiten entgangen ſein möchten. Wenigſtens kann ich zufrieden ſein, daß die liebevolle Betrachtung mir doch mehr gezeigt hat, als den Herren Regiſſeuren, die mit ihren für ſolche Dinge geſchärft ſein ſollenden fachmänniſchen Augen nur ein paar Aeußerlichkeiten wahrnahmen.

Unſere ebenſo weiſen als gerechten Kunſtrichter aber mögen einſehen, daß wir Wagnerianer nicht kritikloſe Schwärmer ſind, wie ſie meinen, ſondern unſere Bewunderung auf eine einläßliche Kritik gegründet haben. Das echte Kunſtwerk iſt von einer inneren Logik, die uns ſtaunen macht, weil ſie nicht bewußtvoll angeklügelt, ſondern ein natürliches Ergebniß des mit Nothwendigkeit ſich vollziehenden Schaffens iſt. Dieſen innern Zuſammenhang aufzudecken iſt Pflicht der Aufführung, ihn zu erkennen die Aufgabe der Kritik. Denn unſer Glaube an den Meiſter beruht auf der Ueberzeugung, ihn, wo man ihn auch prüfte, für echt befunden zu haben. Und darum dulden wir nicht, daß man ihn uns verfälſche nnd entſtelle, ſondern kämpfen brüdergetreu für Bayreuth,

ſelig im Glauben, ſelig in Liebe.



Bayreuther Nachklänge.

(1896.)

Es iſt beileibe nicht meine Abſicht, die unermeßliche Zahl der über die heurigen Bayreuther Feſtſpiele zu Tage geförderten und einander meiſt geradezu widerſprechenden Meinungen hier um eine neue zu vermehren. Denkt man an den kritiſchen Narrentanz, den die berufenen Kenner und Kunſtrichter vom Fach an den Biertiſchen Bayreuths und nachher in ihren angeſtammten Zeitungen und Zeitſchriften aufführten, ſo ſchämt man ſich beinah, da ſelbſt je mitgethan zu haben. Wenn nicht nur die aus niedriger Gehäſſigkeit oder würdeloſer Liebedienerei entſprungenen Urtheile, ſondern auch die von unbefangenen und vernünftigen Männern gefällten derart im großen und kleinen auseinandergehen, welchen Werth hat dann das ganze bogenlange Referiren und Recenſiren für die Oeffentlichkeit gehabt, wer kann ſich ſelbſt aus den ſogenannten objectiven Berichten ein wenigſtens ungefähr zutreffendes Bild zuſammenſtellen? So wird das deutſche Publikum, ſofern es ſich für die Feſtſpiele überhaupt ernſtlich intereſſirt,

genöthigt, ſelbſt zu kommen, mit eigenen Augen und Ohren wahrzunehmen. Und das iſt ſchließlich, vom Bayreuther Standpunkte aus, das Gute an der ſchlimmen Sache.

Hat man nach ſeinen kritiſchen Orgien den Katzenjammer der Selbſtbezweiflung durchgemacht, ſo bringt man es allenfalls dazu, über die meiſten der ſtrittigen Probleme zu lächeln; man merkt, daß es bei einem ſo großzügigem Kunſtwerke, wie der „Ring des Nibelungen“ eines iſt, doch nur wenig verſchlagen kann, ob man Mime mit langem oder kurzem i ſpricht oder ob die Trias der Rheintöchter mit aufgebundenem oder aufgelöſtem Haar durch die Fluten ſchwimmt. Ja, ſelbſt die hochwichtige Frage, ob der Drache Faſner als ungefüger Koloß oder als geſchmeidiger Rieſeneidechs darzuſtellen ſei, verliert ſo viel an Bedeutung, daß man ihre Löſung nicht mehr als einen Prüfſtein für die Vortrefflichkeit der heurigen Feſtſpiele anſehen mag. Und nun gar der hitzige Kampf, der um die Tempi geführt wird! Ein Hans Richter fühlt ſich natürlicherweiſe als geſtrenger Hüter der Tradition, aber die ſehr unterrichteten Herren X und Y glauben ſich beſſer als er zu entſinnen, daß er vor 20 Jahren unter Wagners Anleitung dieſe oder jene Stelle anders, raſcher oder langſamer, genommen habe. So ſteht Behauptung ſchroff gegen Behauptung, und wo wäre die Autorität, die in ſolchem Falle maßgebend entſcheiden dürfte? Oder aber, wenn es gilt, Mottl und Richter zu vergleichen! Bei jenem dauerte das „Rheingold“ 2 Stunden 33 Minuten; bei dieſem — man höre! — um knapp 3 Minuten länger. Wer ſo geringe Differenzen ſo ſtark empfindet, daß er Preis oder Verdammniß einer Kunſtdarbietung von ihnen abhängig macht, den bewundere ich wegen ſeines Fein-

gefühls, aber ich bleibe dabei, daß das Geheimniß des künſtleriſchen Genießens in der Fähigkeit beſteht, ſich von Kleinigkeiten nicht mehr als nöthig ſtören zu laſſen und ſich dem Eindrucke des gebotenen großen Ganzen willig hinzugeben.

Allein was hülfe es, nach feſten Geſichtspunkten einer in Lob und Tadel gerechten Kritik inmitten des willkürlichen, ſubjectiven, wenn nicht gar eines parteiiſchen Meinens zu ſuchen? Der Mann, dem beim Anblick des grünen Froh-Koſtümes ſogleich die Aehnlichkeit mit einem Laubfroſch einfiel, kommt aus dieſer ſcurrilen Vorſtellung doch niemals heraus, und den in dieſer Farbe eine ſinnige Hindeutung auf das friſche Grün der Frühlingswieſen entzückte, wird man kaum um ſeine naive Freude bringen, wenn man ihm etwa nachweiſt, daß Froh nach der nordiſchen Mythologie gar keinen Lenzgott, ſondern einen ſonnengelben, ährentragenden Erntegott darſtellen müßte. Hier vorurtheilslos unterſcheiden, aufklären, überzeugen zu wollen wäre eine wahre Siſyphusarbeit, Müh ohne Zweck, bei der man ſchließlich doch weder Lohn noch Dank davontrüge, vielleicht nur erreichte, daß alle Andern — plötzlich vereint — über einen herfallen. Wozu neuer Hader?! Klüger iſt drum, bei der Betrachtung deſſen, was uns die Feſtſpiele brachten und lehrten, jenen zerwühlten Gebieten aus dem Wege zu gehen, die heuer den Kampfplatz der kritiſchen Geiſter abgegeben haben und ſich auf die zu beſchränken, die vom Schlachtgetümmel verſchont oder doch nur leicht, im Vorübergehen, geſtreift wurden.

Sehr auffällig war es, daß ſich die geſammte Kritik diesmal ausſchließlich mit der Aufführung allein beſchäftigte, daß ſie das dargeſtellte Kunſtwerk an ſich ganz außer Acht

ließ. Mit Ausnahme eines rheiniſchen Hans Wunderlich, der eine recht altfränkiſche Anſicht über dramatiſche Muſik zum Beſten gab, ſtimmten Alle ſtillſchweigend darin überein, daß Wagners Tetralogie ein unantaſtbares Wunder ſei, das eben als ſolches hingenommen werden muß, worüber gar nicht weiter discutirt werden wird. Die Frage, inwiefern das gigantiſche Werk die Spuren einer oft unterbrochenen, durch einen langen Zeitraum hinausgezogenen Arbeit trägt, haben ſich ſelbſt die ſubtilſten Splitterrichter nicht vorlegen wollen und ebenſowenig erwogen, inwiefern etwa die Ausdehnung eines urſprünglich für einen Abend geplanten und zurechtgeſchnittenen Dramas auf vier die künſtleriſche Oekonomie des Ganzen günſtig oder zum Nachtheil beeinflußt hat. Der Vergleich mit dem in ſich geſchloſſenen, in einem Zuge und wie aus einem Guß geſchaffenen „Triſtan“ und mit den „Meiſterſingern“ lag nahe: die Kritik vermied ihn beinahe mit ängſtlicher Scheu. Nicht minder natürlich war es, Wagners großgedachtes Prinzip, die Verbindung der drei Schweſternkünſte zu einer neuen Einheit nun auf Grund einer möglichſt vollendeten Aufführung ſeines Haupt- und Lebenswerkes in der Praxis zu verfolgen: indeſſen die Art, wie man heuer von der „Geſammtwirkung“ ſprach, ließ nur zu deutlich erkennen, daß man es nicht mit einem lebendig Empfundenen, ſondern mit einer herkömmlichen Redensart aus dem Phraſenſchatze der Kunſtreporter zu thun habe.

Darum lob' ich mir den braven Mann und guten Muſikanten, der plötzlich in unſere conventionelle Wagnerei mit dem ehrlichen Worte dreinfiel: „Dieſe Geſammtwirkung bildet man ſich im Grunde doch nur ein. Muſik, Dichtung, Scenerie zu gleicher Zeit genießen — das kann man nicht.“

Mit dieſem Manne möcht ich mich auseinanderſetzen und verſtändigen.

Zunächſt ſei im allgemeinen bedacht, daß, wer einen Eindruck leugnet, dem Behauptenden gegenüber ſtets den minder ſicheren Standpunkt hat. Viel liegt bekanntlich an der individuellen Empfänglichkeit. Die Geſammtwirkung könnte ja exiſtiren ähnlich wie die Farbe, von der ein Blindgeborener nichts zu wiſſen vermag. Wenn mir eine ganze Reihe ernſtgeſinnter Männer aufrichtig verſichert, ſie während der Bayreuther Feſtſpiele wirklich verſpürt zu haben, dann genügt die Berufung auf meine und Anderer negative Erfahrung nicht mehr, dann muß ich, um jene poſitive als Einbildung zu kennzeichnen, ihre Unmöglichkeit überzeugend nachweiſen. Dieſer Nachweis iſt nie erbracht und, ſoviel ich ſehe, auch nirgends ernſtlich verſucht worden. Dagegen läßt ſich eine Anzahl von ſchwerwiegenden Thatſachen anführen, welche die Möglichkeit gleichzeitiger, verſchiedener Kunſteindrücke wenn nicht unzweifelhaft darthun, ſo doch äußerſt wahrſcheinlich machen.

Jedermann weiß, daß der Laie gleichwie der Anfänger in der Muſik blos eine Melodie, gewöhnlich nur die in der Oberſtimme liegende, eines Tonſtückes mit dem Ohr zu erfaſſen vermag. Er begreift die Muſik blos homophoniſch, als Melodie, von ſtützenden Akkorden begleitet, und zieht darum den Tanz und das ſchlichte Lied allen polyphon gearbeiteten Schöpfungen vor. Erſt nach und nach, durch Unterweiſung und Aufmerkſamkeit, gelangt der Muſikbefliſſene dahin, zwei Stimmen zugleich in ihrem Verlaufe verfolgen zu können. Und dieſe Fähigkeit läßt ſich durch Uebung ſo weit ſteigern, daß auch drei und

mehrere Stimmen recht gut unterſchieden werden. Anfangs ſcheint das dem Laien ganz unmöglich zu ſein, ihn verwirrt das Miteinander ſelbſtändiger Melodien, während es dem Muſiker gerade einen ganz beſonderen Genuß gewährt, indem er nicht nur an der Führung der einzelnen Stimmen ſich erfreut, ſondern obendrein noch den Reiz ihrer Verbindung auskoſtet.

Dieſes für die Muſik hochwichtige Prinzip der Combination ſelbſtändiger Factoren leuchtet auch durch Richard Wagners Theorien vom Geſammtkunſtwerk. Nur ein Muſiker, dem der Gedanke der Polyphonie im Blute lag, konnte dieſe Theorien mit ſo naiver Zuverſicht ergreifen, nur ein Muſiker konnte den Contrapunkt der Künſte mit voller Ueberzeugung als äſthetiſches Evangelium verkünden.

Freilich, die Frage bleibt noch zu erörtern, ob die Verbindung mehrerer in ihren Ausdrucksmitteln von Grund aus verſchiedener Künſte nicht unnatürlich ſei gegenüber der Zuſammenſtellung von Elementen aus gleichem Materiale, wie ſie der Componiſt ausübt. Allein gerade die Erfahrung des Muſikers lehrt, daß, je verſchiedenartiger die Mittel des Ausdruckes ſind, deſto klarer und deutlicher die Polyphonie dem Hörer ins Bewußtſein trete, deſto ſtärker ſomit ihre Wirkung ſei. Eine Fuge auf dem Klaviere verſchwimmt, ſelbſt unter den Händen des beſten Künſtlers, ein wenig in der Stimmführung; läßt man jede einzelne Stimme von einem beſonderen, anders gearteten Inſtrumente ſpielen, wie leicht und mühelos genießt man da den Zauber der polyphonen Combinationen! Analog dieſem ganz ſimplen Erfahrungsſatze darf man wohl auch annehmen, daß die Möglichkeit

einer Verbindung muſikaliſcher, ſprachlicher und ſceniſcher Wirkungen noch größer ſein muß, als die unleugbare, die auf rein muſikaliſchem Gebiete ſeit den Tagen der niederländiſchen Meiſter beſteht. Ja, während in der Muſik oft nur die Gleichartigkeit des Materiales (der Töne) das innerlich verbindende, die thematiſche Combination dagegen oft eine formaliſtiſche oder willkürliche iſt, ſchließt im Wagnerſchen Muſikdrama die Einheit des Ausdrucksbedürfniſſes, aus dem es entſpringt, die verſchiedenartigen Mittel zu einer viel innigeren äſthetiſchen Gemeinſchaft zuſammen. Die Scenerie am Grunde des Rheins, die ſchwimmenden Rheintöchter und ihre Geſänge bilden mit Nothwendigkeit ein Ganzes: die Combinirung von Wellenmotiv und Nixenjauchzer in der Muſik bleibt eine geiſtreiche Spielerei.

Wenn Richard Wagner ſeiner Zeit in der Polyphonie der Künſte, in der „Allkunſt“, im „Geſammtkunſtwerke“ den Gipfelpunkt aller Kunſt ſchlechthin erblickte, ſo kann das nur in dem Sinne etwa gemeint ſein, wie der Tondichter die Polyphonie als den Triumph der Muſik bezeichnet. Aber das Weſen der „Kunſt“ wie der Muſik macht kein Contrapunkt aus. Wer der Symphonie, dem Gedichte, dem Gemälde, dem plaſtiſchen Bilde die ſelbſtändige Daſeinsberechtigung nach Wagner abſpricht, verfällt in dieſelbe irrthümliche Einſeitigkeit wie derjenige, der ſeit der Erfindung der Mehrſtimmigkeit homophone Tonſtücke nicht mehr als Muſik gelten läßt. Solcher Käuze giebt's in der Welt viel mehr, als man gemeiniglich annimmt. Sie zwingen einen, die vielerörterten Probleme von Zeit zu Zeit immer wieder ruhig durchzudenken, ihre Löſung gewiſſermaßen immer neu zu erkämpfen.

Jede Verbindung iſt innerhalb beſtimmter Grenzen auch zugleich Bindung, Aufhebung der vollen Bewegungsfreiheit. Indeſſen als triftiges Argument gegen das Muſikdrama kann man das nicht gelten laſſen. Sonſt müßte man auch das polyphone Tonſtück ſchief anſehen, weil die einzelnen Stimmen ſich an der freien Bewegung doch gegenſeitig hindern und in ihrer ſcharfen Eindringlichkeit auf den Hörer beeinträchtigen. Aber alle Welt kam in dem Falle überein, dieſe unabänderlichen Nachtheile als Geringfügigkeiten zu überſehen und dankbar den reichen, poſitiven Gewinn einzuheimſen, der gerade aus der ſinnvollen Combination hervorgeht. Was in der abſoluten Muſik recht iſt, wird auch für das Muſikdrama billig ſein müſſen. Auch hier verbinden ſich mehrere Factoren, um in guter Ehe „verlierend zu gewinnen“. Ich gebe dabei ohne weiteres zu, daß der Verluſt mitunter recht bedeutend iſt und verſtehe das lebhafte Bedauern ſo manches Muſikers, daß z. B. der Fortgang der Handlung Wagner verhinderte, die herrliche Landungsmuſik bei Gunthers Ankunft mit Brünhild breiter auszuführen. Auch das iſt einzuräumen, daß die Aufmerkſamkeit auf die Scene einem den Vollgenuß der muſikaliſchen Compoſition nicht wenig ſchmälern kann, wiewohl dieſe Verbindung keineswegs *immer* ſolchen Verluſt zur Folge hat. Was hat denn mehr entzückt, als Siegfried unter der Linde mit dem Waldvogel ſprach, das ſceniſche Bild, die Worte der Dichtung oder die Muſik? Es wird ziemlich ſchwer ſein, darauf entſchiedene Antwort zu geben, weil eben alles zuſammenwirkt. Und Keinem fiel es wahrlich bei zu wünſchen, daß etwa die Muſik ſchweige oder Siegfried verſtumme oder der Vorhang die Bühne

verdecke, weil er ſich von dem oder jenem Elemente des Kunſtwerkes ſtärker angezogen fühlte und es für ſich genießen wollte.

Ein ſolches ganz gleichmäßiges Zuſammenwirken trifft allerdings nur in manchen beſonders glücklichen Momenten ein. Man hat einmal das Princip des Geſammtkunſtwerkes abthun zu können geglaubt, indem man darauf hinwies, daß die Muſik als die vordringlichſte unter den Künſten ſchon ihrer Natur nach der Gleichwerthigkeit der im Muſikdrama verbundenen Factoren den Garaus mache. Aber auch in der muſikaliſchen Polyphonie ſticht — trotz der theoretiſchen Gleichberechtigung aller Stimmen — in Wirklichkeit eine, zumeiſt die oberſte Melodie von ſelber hervor. Freilich nicht immer; man denke an Bachiſche Bäſſe. Und wer hat bei Siegfrieds Ermordung, wenn Hagen den Speer ſchwang, auf die Muſik auch nur geachtet? Die Analogie ließe ſich noch weiter treiben, man könnte bemerken, daß im polyphonen Satze wie im Muſikdrama einzelne der ſelbſtändigen Factoren zuweilen pauſiren, z. B. die Poeſie während der Zwiſchenſpiele, die Poeſie und Scenik bei geſchloſſenem Vorhange; daß bald alle Factoren gleich hohen künſtleriſchen Werth beſitzen, bald einzelne in Erfindung, Führung und Wirkung hinter die anderen zurücktreten, bald an ſich überhaupt nicht viel ſind, ſondern erſt in der Verbindung und durch ſie bedeutend werden. Große Partien des Nibelungentextes und große Partien der Nibelungenmuſik kann man ganz für ſich als Dichtung und ſymphoniſches Werk genießen, indeſſen andere in der Vereinzelung nicht befriedigen und erſt in der Combination Sinn und Reiz erhalten.

Gerade bei den Bayreuther Feſtſpielen kommt einem die Vorſtellung, daß das Muſikdrama den doppelten Contrapunkt der Künſte — der einfache wäre im Liede zu ſuchen — darſtellt, recht deutlich zum Bewußtſein. Man findet dann wohl auch, daß es nicht als Ausgeburt einer ſtarren Theorie angeſehen werden darf, ihre Forderungen vielmehr nur an gewiſſen Höhepunkten ſtreng erfüllt, im Uebrigen aber der Praxis des ſchaffenden Künſtlers großen Spielraum, ja vielfache, freie Wahl läßt, die freilich nur der ſichere Blick eines Meiſters richtig zu treffen weiß.

Und noch ein Anderes kann man in Bayreuth wie nirgend anderswo ſtudiren, etwas, das für die dramatiſche Muſik von außerordentlicher Bedeutung iſt, häufig verkannt wird und eben deshalb beſondere Beachtung erheiſcht. Ich meine das Princip der Geberdenmuſik, der muſikaliſchen Mimik, die eine charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit des Bayreuther Styles ausmacht.

Ich habe ſelbſt gehört, wie viele Muſiker, Capellmeiſter, Hoftheaterregiſſeure, Recenſenten und dergleichen Leute, die den Beruf in ſich fühlen, das geiſtige Erbe Wagners zu verwalten, ganz außer ſich geriethen und weidlich drauf losſchalten, als ſich Mime der Zwerg genau nach dem Rhythmus der Muſik auf der Bühne bewegte. Je nun, es mag Anſichtſache ſein, das entweder für ſchön oder ſcheußlich zu halten; Thatſache hingegen bleibt auf jeden Fall, daß Wagner ſelbſt dieſen exacten Parallelismus zwiſchen Muſik und Geberde nachdrücklich gefordert hat, daß ſeine Muſik zum guten Theile überhaupt auf ihm beruht. Sehr fein hat Nietzſche, der Ketzer, bemerkt, daß Wagners Schaffen mit der Hallucination nicht von Tönen,

ſondern von Geberden (im weiteſten Sinne) anhebe. Zu ihnen ſuche er dann erſt die Ton-Semiotik. Schreibt doch der Meiſter ſelbſt einmal an Liszt den grundlegenden Satz: „Jeder Tact einer dramatiſchen Muſik iſt nur dadurch gerechtfertigt, daß er etwas auf die Handlung oder den Charakter des Handelnden Betreffendes ausdrückt“, anders geſagt: daß er äußere oder innere Geſchehniſſe des Dramas ſchildert. Jene äußeren Geſchehniſſe können nun entweder allgemeine ſceniſche Vorgänge oder perſönliche Geberden ſein. Und die Sicherheit in ihrem frappant treffenden muſikaliſchen Ausdruck vor allem macht den dramatiſchen Componiſten aus.

Wagner hat dieſes Princip keineswegs neu erfunden: es war ſchon den bedeutenden dramatiſchen Componiſten des vorigen Jahrhunderts nicht unbekannt. Sogar von den allzeit ſangesfreudigen Italienern der damaligen Zeit wird rühmend berichtet, daß ſie „durch Zwiſchenſpiele von wenigen Noten dem Sänger das paſſende Spiel, womit er ſeinen Geſang begleiten ſollte, gleichſam dictirten.“ Erſt der Roſſinismus räumte damit auf, indem er den Geſang und zwar den kehlfertigen Ziergeſang zum alleinſeligmachenden Princip der opera seria erhob, während auf dem Gebiete des Komiſchen der Einklang zwiſchen Muſik und Mimik ſich unbeſchadet erhielt, ja ſelbſt in der Operette und im Couplet von den Specialiſten dieſes Genres oft ganz naiv noch gehandhabt wird. So beſtand Richard Wagners Reform hier wie in vielen anderen Punkten darin, daß er die alten, natürlichen, im Laufe der geſchichtlichen Entwickelung verlaſſenen Bahnen der dramatiſchen Muſik wieder aufnahm und herzhaft beſchritt: die durchgreifende, alles frühere weit übertreffende Aus-

bildung des reſtaurirten Princips iſt freilich Wagners ganz perſönliches Verdienſt und Eigenthum.

Sehr bezeichnenderweiſe hat man die muſikaliſche Illuſtration gewiſſer ſceniſcher Vorgänge bei Wagner viel raſcher erfaßt und gewürdigt als die mimiſchen. Seine großen Tonbilder, das Wogen des Rheins, Donners Gewitterdräuen, der Feuerzauber u. ſ. w. haben ihm bald den Namen eines „decorativen Genies“ ſelbſt bei ſolchen eingetragen, die ſeine übrige Muſik vollſtändig ablehnten. In Wirklichkeit birgt ſie aber doch viel feinere Züge, als die Bewunderer ſeiner großen Alfrescos gemeiniglich muthmaßen. Man beobachte nur, wie z. B. die Modulation im Nibelungenring mit dem Wechſel der Beleuchtung übereinkommt. Das plötzliche Eintreten des hellen E-dur Accordes in das C-dur des Waldwebens wäre, rein muſikaliſch genommen, ein unmotivirter Effect. Dadurch aber, daß er zugleich das jähe Aufleuchten hellen Sonnenſcheins — etwa in Folge einer weggezogenen Wolke — markirt, wirkt er ganz logiſch und wie von ſelbſt verſtändlich. Erfolgt dagegen dieſe ſceniſche Veränderung nicht oder doch nicht ganz genau an dieſer Stelle, ſo hängt das E-dur gleichſam in der Luft, und man kann ſich nun lebhaft ausmalen, welchen Eindruck Wagners Muſik bei einer, dieſe ſceniſchen Nüancen vernachläſſigenden Aufführung auf den feinfühligen Muſiker machen muß.

Noch weit geringer als für die Feinheiten der ſceniſchen iſt im allgemeinen das Verſtändniß für die der mimiſchen Muſik. Als Jemand ſeiner Zeit den nur ein wenig hyperboliſch gefaßten Satz aufſtellte, der Darſteller müſſe zu jedem Tacte ein anderes Geſicht machen, lachte ihn alles aus, ſtatt das darin ausgeſprochene Princip als

Schlüſſel zu Wagners muſikaliſcher Ausdrucksweiſe dankbar wahrzunehmen. Ich will für die engen Beziehungen zwiſchen Muſik und Mimik im Tondrama ein Beiſpiel anführen, nicht weil es das charakteriſtiſcheſte, ſondern weil es meines Wiſſens nicht öffentlich bekannt geworden iſt. Als im erſten Act der „Götterdämmerung“ Siegfried in raſch entflammter Leidenſchaft für Gutrune ſich zu den Gibichungen wendet: „Gunther, wie heißt deine Schweſter?“ entſteht zwiſchen Frage und Antwort eine von $3^1/_2$ Tacten Muſik ausgefüllte Pauſe. Während der 1876er Proben ſoll nun Wagner dazu etwa folgendes bemerkt haben: „Die Stelle wäre, ſo wie ſie daſteht, Unſinn, denn Gunther braucht ſich doch nicht erſt zu beſinnen, wie ſeine Schweſter heißt. Ueberflüſſige Muſik aber hab' ich nicht geſchrieben, ſondern hier muß Gunther mit Hagen einen bedeutſamen Blick wechſeln, der etwa ſo viel ſagt als: Aha, er beißt ſchon an!“ Von ſolchen, für das Verſtändniß wichtigen mimiſchen Zügen wimmelt das Nibelungenwerk, und ſie müſſen bei der Aufführung, wo ſie nicht durch ſceniſche Vorſchriften oder durch die Tradition angegeben ſind, aus der Partitur ſcharfſinnig herausgeleſen werden, was allerdings nicht Jedermanns Sache iſt.

Wagner war — das kann man ſich wiederum von Nietzſche-Apoſtata ſagen laſſen — „ein unvergleichlicher Hiſtrio, der größte Mime, das erſtaunlichſte Theatergenie, das die Deutſchen gehabt haben, unſer Sceniker **par excellence**.“ Als ſolchem ſtand ihm der ſceniſche Vorgang ſo plaſtiſch und lebhaft vor Augen, ſtak er ſo ganz in ſeinen Geſtalten drin, daß er ſich nicht damit begnügte, die ihm in den einzelnen Situationen natürlichen Geberden allgemein anzugeben, ſondern ſogar das Tempo,

in dem er ſie vollzogen wiſſen wollte, durch die Muſik fixirte. Darin liegt dann eben die Hauptſchwierigkeit aller Wagneraufführungen. Der Darſteller wird zum ſklaviſchen Nachbildner deſſen, was der Meiſter bis ins Einzelne vorgebildet hat, ſeiner eigenen ſchöpferiſchen Phantaſie iſt nur ein ganz kleiner Spielraum gelaſſen, aber als Erſatz hat ihm Wagner in der Muſik eine ſuggeſtive Kraft zu Hülfe gegeben, die ihn, wenn er ſich willig ihren Impulſen hingiebt, mit Nothwendigkeit antreibt, das Rechte durchzuführen. Das ſetzt einerſeits voraus, daß der Darſteller nicht nur ſeine Singſtimme feſt inne hat, ſondern daß ihm auch der Orcheſterpart in Fleiſch und Blut übergegangen iſt, anderſeits wieder eine große Selbſtverleugnung, die ſich mit der herkömmlichen Sängereitelkeit nicht wohl verträgt, und nur aus der echt Wagnerſchen Idee gewonnen werden kann, daß der Darſteller ganz und gar im Dienſte des Kunſtwerkes aufgehen muß.

Goethe war der Meinung, der Sänger habe vor dem Schauſpieler dadurch einen Vortheil, daß die Muſik ſeine Bewegungen leite. Unſere heutigen Sänger erblicken darin eine Beſchränkung ihrer Individualität und verweiſen tadelnd auf manche Bayreuther Leiſtungen, die in Folge des peinlichen Befolgens der traditionellen Vorſchriften den Eindruck des Gezwungenen und Eingelernten machen. Der Tadel trifft zu, aber die Schuld daran trägt nicht das Syſtem, ſondern der Künſtler ſelbſt, der jene Vorſchriften noch zu äußerlich beachtete, noch nicht genugſam geiſtig verarbeitet hatte, um ſie dann wie von Innen heraus, wie aus eigenem inſtinktiven Antrieb zu vollziehen. Gerade in der ſcheinbaren Freiheit und Un-

gezwungenheit, womit ſie den Geboten des Kunſtwerks pünktlich nachkommt, bewährt ſich die wahre reproducirende Künſtlerſchaft: denn dem Hörer liegt daran, die Geſtalt zu ſehen, wie ihr Schöpfer ſie erdachte, nicht wie es dem Hof- und Kammerſänger X beliebt, ſie aufzufaſſen. Wer nicht empfindet, daß eine unterlaſſene oder zur unrechten Zeit angebrachte Geberde ein ebenſo rügenswerthes Verſehen iſt, wie wenn eine Orcheſterſtimme nicht oder falſch einſetzt, mag ein guter Muſiker ſein, aber vom Muſikdrama, von der Polyphonie des Wagnerſchen Kunſtwerks verſteht er nichts.

Das in letzter Zeit vielgebrauchte Schlagwort von der Beſchränkung der Individualität der Darſteller richtet ſich alſo, ſofern es nicht auf Lernfaulheit und Eitelkeit beruht, mehr gegen Wagner als gegen Bayreuth. Conſequenter Weiſe müßte man dann auch den vorgezeichneten, an beſtimmten Punkten einſetzenden Geſangspart und den vorgeſchriebenen Text als eine läſtige, die Freiheit des Darſtellers beeinträchtigende Beſchränkung empfinden, und damit kämen wir auf das Stegreifdrama früherer Zeiten und auf die improviſatoriſche Zigeunermuſik zurück. Wer etwa darin ſeine Ideale erblickt, mag es in Gottes Namen thun: nur wende er ihre Principien auf eine ihnen diametral entgegengeſetzte Art des Dramas und der Muſik nicht leichthin an und ſchlage nicht alles über einen Leiſten. Scharfes Unterſcheiden iſt ja das weſentlichſte Erforderniß jeder Kritik. Ich habe bereits angedeutet, daß die praktiſche Ausführung der muſikaliſchen Mimik in Bayreuth, weit entfernt übertrieben worden zu ſein, im Gegentheil — für mein Gefühl wenigſtens — noch Einiges zu wünſchen übrig ließ. Ob darin eine päda-

gogiſche Abſicht lag, das Publikum erſt an den neuen Styl leichter zu gewöhnen, oder ob das Unvermögen vieler Sänger, den mimiſchen Anforderungen präcis zu entſprechen, dafür verantwortlich iſt, bleibe dahingeſtellt. Aber ſchon das Gebotene genügte, um verſtändige Freunde des dramatiſchen Muſikſtyls mit außerordentlicher Freude über dieſe nur in Bayreuth methodiſch gepflegte Kunſt zu erfüllen und anderſeits eine beträchtliche Schaar von Beſuchern in Harniſch zu bringen. Ein berühmter Muſiker z. B. tadelte das kindiſche, froſchartige Hüpfen Mimes bei und vor den Worten: „Willkommen, Siegfried“ und der Leiter eines unſerer angeſehenſten Fachblätter beeilte ſich, ihm unter Berufung auf ſein vorzüglichſtes Gedächtniß mit der Verſicherung beizuſpringen, er habe ähnliches bei den Aufführungen im Jahre 1876 durchaus nicht bemerkt. Und doch liegt mir ein Brief des erſten Bayreuther Mimedarſtellers vor, worin er erklärt, dieſen Hüpfer von eh und je und zwar unter der ausdrücklichen Billigung und Anleitung des Meiſters prakticirt zu haben. Ein Beiſpiel nebenbei, wie gewagt es iſt, gegen Bayreuth, wo man doch über reichliche authentiſche Aufzeichnungen verfügt, mit ſubjectiven „Erinnerungen“ anzukämpfen. Nun, das an und für ſich würde den Feſtſpielen nicht ſchaden. Dagegen kann es nachtheilig wirken, wenn dieſelben Herren in der Tages- und Fachpreſſe die Sänger haranguiren, ſich von der Tradition frei zu machen und dem Zuge des eigenen Genius zu folgen. Mehr als je zuvor hat der Eigenwille der ausführenden Organe ſich heuer in Bayreuth hervorgewagt, und es iſt ſehr zu befürchten, daß, wenn ihm nicht zur rechten Zeit die Flügel geſtutzt werden, die Periode der Sängerdespotie wiederkehrt, die man ſeit

Wagner glücklich überwunden glaubte. Um ſo entſchiedener muß gegen ein Kunſtwerk von der Sänger Gnaden proteſtirt werden. Dieſes Princip aber ſteht ſo hoch, daß es auch durch einzelne Mißgriffe, die Bayreuth in der Durchführung der muſikaliſchen Geberdenſprache etwa paſſirt wären, nicht umgeſtoßen werden darf.

Mögen Andere andre, neue und beſſere Formen des muſikaliſchen Dramas entdecken und verwirklichen: das Wagnerſche Kunſtwerk aber möge man bewahren, wie es ſein Meiſter erdachte, wie „ſein Wille es wies“. Man möge ſorgen, daß der großartige Contrapunkt der Poeſie, Muſik und Scenik ntchi zum ſtylloſen Quodlibet entarte.

Aus der Zeit

Von Hänſel und Grethel.

(1895.)

1.

Wer ſpektakelt mir da im Haus?

Die deutſche Culturgeſchichte lehrt es auf allen ihren Blättern, daß ſich das Geiſtesleben unſeres Volkes ſtets dann am herrlichſten entfaltete, wenn es nach einer Zeit formaler Schulung an fremden Vorbildern auf ſeine Uranlagen zurückgriff. Aber wahr iſt auch, daß es keinem anderen großen Culturvolke ſo ſchwer fiel, ſich ruhig ſeiner Eigenart gemäß zu entwickeln, daß ſeine Bildung immer wieder durch fremde Einflüſſe geſtört, abgelenkt oder gar völlig verſchwemmt wurde. Daß es dem deutſchen Geiſte dennoch jedesmal gelang, die Oberhand wieder zu gewinnen und die Bande, die ihn bereits hoffnungslos umſchnürt zu halten ſchienen, plötzlich mit gewaltigem Rucke zu ſprengen — das iſt der Troſt, den wir ſchließlich aus der geſchichtlichen Betrachtung ſchöpfen.

Wir jetzt Lebenden haben erſt in jüngſter Zeit eine ſolche Phaſe ausländiſcher Modedienerei mitgemacht und all das mit eigenen Augen geſehen, was wir aus der Schule von ähnlichen früheren Geſchehniſſen in dieſer Hin-

ſicht vom Hörenſagen kannten. Da kehrten all die charakteriſtiſchen Züge wieder, die ſeinerzeit in den Tagen des Roſſinismus an das Licht getreten waren. Es iſt das nämliche Spiel, die alte Melodie, nur die Harmoniſirung iſt den Umſtänden entſprechend moderner.

Vergegenwärtigen wir uns doch, wie es kam. In Mailand ſchreibt der Verleger Sonzogno einen Preis für eine einactige Oper aus. Es iſt mir nicht bekannt, warum er gerade eine ſolche verlangte, ob wegen der leichten Aufführbarkeit oder deshalb, weil der kluge Mann die Wirkſamkeit eines ſolchen Stückes bei dem der bisherigen großen Oper faſt überdrüſſigen Publikum vorausſah. Unter den eingelaufenen Arbeiten erregt die eines bisher faſt unbekannten, jungen Componiſten, Pietro Mascagnis „Cavalleria rusticana“ die Aufmerkſamkeit der Preisrichter. So die officielle Legende. In Italien freilich wußte man zu erzählen, daß Mascagnis Oper längſt fertig und in Sonzognos Händen, das Preisausſchreiben aber nur ein Kniff des Verlegers war, um das Werk recht pomphaft in die Welt zu ſetzen. Nun, ganz unberechtigt waren die Hoffnungen Sonzognos jedenfalls nicht. Was Bizet in ſeiner „Carmen“ ſo erfolgreich durchgeführt hatte, war hier in anderer Sphäre glücklich nachgebildet: eine mitten aus dem romaniſchen Volksleben herausgegriffene, aufregende Handlung in eine Muſik, voll Feuer und Lebhaftigkeit getaucht, in eine Muſik, die den Reiz der geſchloſſenen Formen nicht ganz aufgab, aber in ihrer Verknüpfung und überhaupt in nervöſer Harmonik, ſowie in der Pikanterie des Orcheſterparts dem modernen Geſchmacke entgegenkam. Aber während auf Bizets Stoff noch der Abglanz alter Räuber-

romantik ruhte, hielt ſich Mascagnis Libretto durchaus realiſtiſch; und während die Muſik des Franzoſen leicht, prickelnd, graziös dahinfloß, ſtürmte der Italiener zwar ſchwereren aber auch heißeren Blutes in ſüß-ſinnlicher Melodik fort. Das wirkte wie ein Neues. An Meiſter Verdis Jugendopern, deren Muſik ſich auf ähnliche Art des Außerſichſeins geberdete, dachte ja Niemand mehr. Am Abend des 17. Mai 1890, wo die Erſtaufführung des Werkes am Conſtanzi-Theater zu Rom ſtattfand, war Mascagni in ſeinem Vaterlande ein berühmter Mann und nicht lange darauf am ganzen Continente.

Insbeſondere die Deutſchen wußten ſich vor Entzücken über das neue Evangelium kaum zu faſſen, während die Franzoſen weit mehr contenance bewahrten. Nun, man ſoll die menſchlichen Dinge nach Spinozas Weisheitsworte weder belachen noch beweinen, ſondern ſie zu verſtehen trachten. Darum ſei hier verſucht, die Gründe für den Mascagnitaumel des Heilsjahres 1890 ohne Bitterniß auseinanderzuſetzen.

Zunächſt waren es allgemeine, wie vor allem der Reſpect, den wir Deutſchen allem, was „weit her“ iſt, von Natur aus entgegenbringen. Sodann: Mascagni war nicht nur ein neuer Mann, er bedeutete auch ein neues Princip, er ſtellte uns geborene Theoretiker vor ein Problem, in das wir mit wahrer Wonne hineinbiſſen. Nietzſche, der philoſophiſche Führer der Moderne, hatte zuletzt mit Wagner gebrochen und Bizet göttlich gefunden: Grund genug für ſeine Verehrer, daß ſie geneigt waren, auch ihrerſeits Wagner zu „überwinden“ und ſich vom Bizetiden Mascagni leiten zu laſſen. Es iſt immer ein erhebendes Bewußtſein, ſich als Herold einer nahen Zu-

kunſt zu fühlen, Vorkämpfer einer neuen Idee zu ſein. Den Muſikern, die den Mascagnismus lobprieſen, applaudirte der Chorus der modernen Literatenſchule: dieſe frohlockte je nach ihrer Färbung über den Durchbruch des Naturalismus oder Realismus auf dem Gebiete der Tonkunſt. „Verismo“ tönte es in allen Gaſſen. Vergebens wieſen die wenigen Einſichtigen darauf hin, daß zwiſchen Muſik und Poeſie ein grundſätzlicher Unterſchied beſtehe und ein muſikaliſcher Verismus eigentlich ganz unmöglich ſei, da ja der Geſang als Ausdrucksmittel ſchon an ſich etwas Unveriſtiſches iſt. Was kümmerte das die Ariſtokraten des Geiſtes! Künſtleriſche Herdenmenſchen aber freuten ſich ohne weitere hiſtoriſche und äſthetiſche Erwägungen, daß die Zeit der langen, anſtrengenden Theaterabende vorbei ſei, und Sänger, Orcheſtermuſiker und Recenſenten waren ebendeshalb für die neue Richtung eingenommen. Perſönliche Motive ſpielten mit hinein. Die alten Gegner Richard Wagners freuten ſich, daß dem Gewaltigen, den ſie nicht zu ſtürzen vermocht hatten, ein erfolgreicher Rivale auf der Opernbühne erſtanden zu ſein ſchien und bliesen in allen Tonarten das Lob der neuitalieniſchen Muſe.

Die Oppoſition blieb natürlicherweiſe nicht aus. Formaliſtiſche Schöngeiſter und empfindſame Tugendbolde bekreuzten ſich vor der brutalen Wildheit, Idealloſigkeit und Unſittlichkeit des Werkes. Gediegene Muſiker runzelten die Stirn über die Lodrigkeit der Mache. Manche Wagnerianer waren thöricht genug, alles Ernſtes für ihren Meiſter zu fürchten und wetterten gegen Mascagni was das Zeug halten wollte. Die Nationalgeſinnten endlich betrübten ſich tief über die Ausländerei und verlangten, daß man die guten Opern der lebenden deutſchen Com-

poniſten ans Licht ziehe. Es waren aber leider keine vorhanden.

Beſonnene Leute — deren Zahl allerdings nicht groß war — verabſcheuten die kreiſende Mascagnitis als eine arge Uebertreibung. Indeſſen leugneten ſie nicht, daß der Beifall der „Cavalleria“ immerhin ein verdienter ſei: ein ſpannender Vorgang, eine temperamentvolle, ſchlagkräftige, aber nicht ſelten zu weitgeſchwungenen ſchönen Melodien ſich ausbreitende Tonſprache ſeien nicht zu unterſchätzende Werthe. Eine andere Frage natürlich, ob man die neuitalieniſche Manier ſo ohne weiteres als Deutſcher nachahmen dürfe. Als Reaction gegen die redſelige, geſchraubte und verſchrobene Oper der Wagnernachahmer ſei die neue Richtung immerhin zu begrüßen. Wagner ſelbſt hätte der „Cavalleria“ gegenüber vielleicht ſeinen berühmten Ausſpruch über Aubers „Stumme von Portici“ wiederholt: „Heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreißen“.

Der Triumph der neuen Richtung ſchien beſiegelt, als Mascagni ein nicht minder erfolgreicher Partner, Leoncavallo auf dem Fuße folgte. „I Pagliacci“! Dieſelbe Methode, nur abſichtsvoller gehandhabt. Die Streitfrage, wer größer ſei, der Leoncavallo oder Mascagni, wurde in der deutſchen Muſikwelt mit unglaublichem Eifer erörtert, während das Publikum für alle Beide Partei nahm. Jedermann weiß, welche orgiaſtiſche Begeiſterung den Einen auf der Wiener Muſik- und Theaterausſtellung empfing. Leoncavallo war bei den letzten Bayreuther Feſtſpielen Gegenſtand begeiſterter Huldigungen und erhielt vom deutſchen Kaiſer den Auftrag, eine preußiſche Nationaloper eigens für Berlin zu ſchreiben. — — — —

Niemand konnte ſich über dieſen Ausgang mehr freuen als Sonzogno, der Entdecker des Zweigeſtirns. Er gründete in Mailand eine Opernfabrik, d. h. er ſtellte eine Menge junger Talente an, welche ihm nach den ſchon bewährten Muſtern neue Opern zu verfertigen hatten. Man kann ihnen das Zeugniß nicht verſagen, daß ſie tüchtig, wenn auch nicht viel Tüchtiges producirt haben. Pflicht und Ehrgeiz ließen ſie nicht ruhen und ſo mehrten ſich Sonzognos Vorräthe mit jedem Tage. Das alte Glück freilich blieb aus. Vergebens ſuchte der geriebene Speculant mit allen Mitteln moderner Reclame ſeinen Fabrikaten in Deutſchland Abſatz zu verſchaffen: ſelbſt was unter Mascagnis Marke ausging, brachte es über halbe Achtungserfolge nicht hinaus, wenngleich die alten Stücke, die „Cavalleria“ und die „Pagliacci“, nichts von ihrer Zugkraft einbüßten.

Indeſſen bemächtigte ſich auch die deutſche Muſikinduſtrie des neuen Modeartikels. Einactige Operchen, worin nach Noten gemordet und ehegebrochen wurde, ſchoſſen wie Pilze aus der Erde. Und was das allerbeſchämendſte war, ein deutſcher Fürſt erließ nach Sonzognos Vorbilde ein Preisausſchreiben, welches das neuitalieniſche Muſter geradezu ſanctionirte. Der deutſche Mascagni wurde dabei freilich nicht gefunden. Forſters preisgekrönte „Roſe von Pontevedra“ hatten keinen rechten Erfolg; nur Hummels „Mara“ kam eine Zeit lang in den Ruf, die „deutſche Cavalleria“ zu ſein. Aber auch ihre Wirkung verpuffte wie der Schuß, der ihren Haupteffect gebildet hatte. Nichtsdeſtoweniger blieb das Operncomponiren à la Mascagni im Schwang, ſogar Componiſten, die als Kerndeutſche und als Wagnerianer gegolten hatten,

glaubten der Mode eine ſolche Mordoperette opfern zu müſſen. Der unheilvolle Wahn, daß nur auf dieſem Wege ein Erfolg zu erzielen ſei, ſpukte in allen Köpfen, zumal in denen der Theaterdirectoren ganz unausrottbar. Nicht mit Unrecht ſchalt damals d'Albert, daß man ein größeres muſikdramatiſches Kunſtwerk in deutſchen Landen kaum anderwo als an der Karlsruher und Weimarer Bühne zur Annahme bringen könne.

In jenen Tagen, da ſie zu Gotha den deutſchen Mascagni ſuchten, in der Hoffnung, es werde dort irgend ein blutjunges verblüffendes Genie zu Tage treten, wandelte unter der Schaar der dort zuſammengeſtrömten Muſiker ein Componiſt von etwa 40 Jahren mit einer Opernpartitur unterm Arme, die er den wohlweiſen Sachverſtändigen zur Prüfung vorlegte. Sein Aeußeres war nicht gerade vielverſprechend. Er trug keine wallenden Künſtlerlocken, ſeine Augen blitzten nicht unternehmend und herausfordernd in die Runde; auch unterſchied ihn kein Sammetflaus oder ſonſt eine beſondere Tracht vom Ausſehen gewöhnlicher Menſchen. Die Oper ſelbſt enthielt weder Ehebruch, noch Todtſchlag. Sie ſpielte auch nicht in Italien, und ein Blick in die Partitur lehrte, daß ſie im verteufeltſten Contrapunkt geſchrieben war. Und der Stoff? Ein Märchen, das die Amme uns als kleinen Kindern erzählte, aus der Sammlung der Brüder Grimm friſchweg auf die Bühne geſtellt, voller Spiele, idylliſcher Naturfreude und phantaſtiſchen Zauberſpuks. Wie unmodern, wie einfältig am Ende des 19. Jahrhunderts! „Zur Aufführung nicht geeignet“ lautete denn das Urtheil. Der abgewieſene Componiſt war Engelbert Humperdinck, die Oper aber war das Märchenſpiel „Hänſel und Grethel“.

Während andere Tonſetzer mit „Preiſen“ oder doch „ehrenvollen Erwähnungen“ beglückt von Gotha heimkehrten, packte Humperdinck ſeine Partitur gelaſſen wieder ein, ſpie nicht nach der Art verkannter Genies Pech und Schwefel gegen die unverſtändige Mitwelt, ſondern ging daran, mit einem neuen Werke ihre Gunſt zu gewinnen. Und dennoch fand das alte Werk ſeinen Weg an die Oeffentlichkeit. Dem genialen Stürmer und Dränger Richard Strauß (damals in Weimar) war es vorbehalten, das Märchenſpiel aus der Taufe zu heben. Man ſagt, daß ſeine Freunde recht ungläubige Geſichter gemacht haben, als er, unter ſie tretend, ihnen von dem „Partiturchen“, das er ſoeben ſtudirt habe, Rühmens begann. „Hänſel und Grethel!“ Altfränkiſches Zeug wohl, im Style des Großvatertanzes. Nichts kann bezeichnender ſein, als daß der damalige Weimarer Intendant ſich lange dagegen ſträubte, eine beſondere Ausſtattung an den zweiten Act zu wenden, weil er überzeugt war, daß die Oper nicht über die Weihnachtszeit hinaus zur Wiederholung gelangen werde. Wider Erwarten gefiel das Werk bei der Erſtaufführung am 23. December 1893 ſehr gut und bald folgte auch München, wo Levi ſich ſchon faſt gleichzeitig mit Strauß dafür intereſſirt und darum beworben hatte. Aber erſt die Aufführung in Karlsruhe entſchied den Sieg, der Humperdinck nun auch unter dem Jubel der Freunde deutſcher Kunſt in Frankfurt a. M., Breslau, Darmſtadt und Mannheim treu blieb und bis Ende 1894, alſo innerhalb eines Jahres nach dem erſten Erſcheinen, war ſein Märchenſpiel auch in Berlin, Dresden, Wien, Prag und anderen Städten heimiſch geworden. Heute iſt es ſchon an mehreren hundert

Orten, ſogar im Ausland und in fremden Sprachen, zur Aufführung gelangt.

Unerhörter Erfolg, der ſchon rein äußerlich betrachtet jenem des Mascagni und Leoncavallo nichts nachgab! Von nun an hatte die neuitalieniſche Invaſion ausgeſpielt. Der Glaube, daß nur auf ihren Bahnen das Heil zu finden ſei, iſt gebrochen; man hat es in Deutſchland allbereits aufgegeben, ſie zu betreten. Als Sonzogno ein letztes Mittel verſuchte, durch eine veriſtiſche Stagione heuer im Herbſt die Deutſchen zu kapern, da half ſelbſt die perſönliche Anweſenheit Mascagnis nichts mehr. Der „Silvano“ des Maeſtro fiel geradezu durch und das Gaſtſpiel der Truppe mußte unter beträchtlichem Geldverluſte vorzeitig abgebrochen werden.

Ich will nicht behaupten, daß „Hänſel und Grethel“ den Verismo geradezu geſtürzt habe. Er brach an ſeinem inneren Unwerthe zuſammen und nur die als Typen wirklich beachtenswerthen Erſcheinungen, „Cavalleria“ und „Pagliacci“, haben ſich, ziemlich ungeſchwächt ſogar, auf der Bühne erhalten. Aber daß in dem Märchenſpiele Humperdincks ein ſiegreiches Opernwerk kerndeutſchen Schlages hervortrat, deſſen Vorzüge die Mängel der Veriſten grell beleuchteten, das hat die Klärung des Kunſtgeſchmackes befördert. Für uns Deutſche war „Hänſel und Grethel“ — abgeſehen vom abſoluten Werthe des Stückes — eine befreiende That von kunſtgeſchichtlicher Bedeutung. Es bedeutete die Abkehr vom Haſten auf exotiſchen Irrwegen und ein ruhiges Weiterſchreiten auf den Bahnen unſerer großen deutſchen Meiſter. Santuzza und Nedda mag ungeſchmäht auf deutſchen Bühnen ihr Weſen treiben: wir gönnen ihnen das Gaſtrecht gern, ſeit

die Gefahr der Ueberſchwemmung mit ihren werthloſen Copien glücklich vorübergegangen iſt. Möchten die Erlebniſſe der Gegenwart ſpäteren Zeiten zur Lehre dienen. Uns Jetzigen bleibt das erhebende Bewußtſein, daß der verwegene Verſuch, die Principien des Börſenmarktes auf dem idealen Gebiete der Kunſt durchzuführen, gänzlich geſcheitert iſt.

2.

Eine Hex ſteinalt — hauſt tief im Wald.
Vom Teufel ſelber hat die Gewalt . . . .

So lieb dem deutſchen Volke das Geſchwiſterpaar Hänſel und Grethel gleich beim erſten Begegnen war, ſo ſehr verdroß es Einen, der, nachdem er vierzig Jahre lang Richard Wagner ſeinen Leſern als ſcheußliches Ungeheuer abgeſchildert hatte, nun, nach dem Fehlſchlagen dieſes Verſuchs es probirte, der Welt einzureden, daß wenigſtens aus der geiſtigen Familie des Meiſters nur mißgeſtaltete Krüppel hervorgehen können. Das unleugbare allgemeine Entzücken, das Humperdincks Werk überall geweckt hatte, paßte ihm nun ganz und gar nicht in ſeine Rechnung. Er gerieth in große Verlegenheit und ſchließlich half er ſich mit demſelben Hexenſtückchen, womit er ſchon Wagner gegenüber das Publicum zu blenden verſucht hatte, er — wie ſoll ich mich höflich-ſtylvoll ausdrücken? — er escamotirte die Thatſachen.

„Falſch Gebild und Wort verändern Sinn und Ort.“ Mit der Kaltblütigkeit eines routinirten Hexenmeiſters erklärte er nun öffentlich: „Herr Humperdinck hat die Kinderlieder, welche ganz originalgetreu oder in leichter Umwandlung vorkommen, vortrefflich ausgewählt. Sie bilden den unwiderſtehlichen Zauber des ganzen Werkes. Was

er als melodiſcher Erfinder aus eigenen Mitteln vorbringt, iſt recht unbedeutend, von wohlfeiler Sentimentalität. Es iſt mir keine einzige von Humperdinck herrührende Melodie in der ganzen Oper als ſchön und originell aufgefallen.“

Schau, ſchau wie ſchlau! Der ſcheinbar ſo ſiegreiche Wagnerianer alſo iſt nichts, die vortrefflich ausgewählten Kinderlieder eigentlich ſind alles geweſen, und Hanslicks Theorie erſcheint in magiſcher Verklärung. Kann man ſich pfiffiger heraushelfen?

Freilich, der ganze Zauber löſt ſich, wenn man unverzagt mit dem Holderbuſch der Wahrheit draufſchlägt. Was iſt denn alles übernommenes Kinderlied im Märchenſpiel? Je nun: „Suſe liebe Suſe“ und „Ein Männlein ſteht im Walde“. Sollten dieſe beiden, gewiß anmuthigen Stücke den großen Erfolg allein beſtritten haben? Kaum glaublich. Freilich entſtammen auch die Motive des Hexenrittes (nach dem rheiniſchen Spruche: „Der Beſen der Beſen was macht man damit? Man fegt damit die Stuben“) und das Knuſperknuſperknäuschen ebenſo wie der Anklang bei „Schweſterlein hüt dich fein“ (das bezügliche Lied: „Schweſterlein, wann gehn wir nach Haus“ iſt dem Muſiker neuerdings durch die Brahms'ſche Bearbeitung vertraut geworden) der volksthümlichen Ueberlieferung. Daß ſie aber das Umundauf der Oper ausmachen, wird hoffentlich Niemand behaupten. Alſo bleibt als Humperdincks Eigen das Tanzlied, das Lied des Beſenbinders, die Hexenballade, der Abendſegen, das Lied des Thaumännchens, des Sandmanns, Grethels Weckliedchen, der Knuſperwalzer, alſo gerade jene Stücke, auf denen nach der übereinſtimmenden Anſicht zumeiſt das Gefallen des Publicums an der Oper beruht. Hanslick möchte freilich

den Anſchein erwecken, als ſeien auch hier vorhandene Kinderlieder benutzt. Das allerliebſte „Brüderchen komm tanz mit mir", das bekanntermaßen vom Componiſten herrührt, ſtellt er als „zweites" neben das „bekannte Kinderlied" von der lieben Suſe. Nun iſt es an ihm, den Beweis zu erbringen, aus welcher Mutter oder Amme Munde er etwa dieſes Lied zuvor ſchon kennen gelernt hat. Es würde ihm ſchwer fallen; aber ſchließlich hat er ſeinen Zweck erreicht und das Märchen von der Märchenoper, deren beſte Wirkung ſie den übernommenen Volksweiſen verdankt, iſt in aller Munde.

„Dieſes war der erſte Streich, doch der zweite folgt ſogleich." Nachdem Hanslick die Befreiung der Kinder nach dem Grimmſchen Märchen erzählt hat, fährt er fort: „Herr Humperdinck hat aber einen andern Schluß dazu gemacht, den wir nur mit Zagen erzählen, denn es iſt der reine Mißverſtand. Vor dem Häuschen der Hexe ſehen wir eine lange Reihe von lebensgroßen Marzipanfiguren aufgeſtellt. Das ſollen die von der Hexe „in Lebkuchen verwandelten Kinder" ſein, die nun durch Hänſel und Grethel erlöſt und wieder lebendig werden. Ohne eine „Erlöſung" geht es bei einem richtigen Wagner-Apoſtel nicht ab. Bei Wagner war bekanntlich die Erlöſung zur fixen Idee geworden, vom Holländer bis zum Parſifal. Die Lebkuchen-Erlöſung klingt faſt wie eine Parodie darauf. Zu welchem Zwecke fängt denn die Hexe kleine Kinder? Um Lebkuchen aus ihnen zu machen? Nein, um ſie zu braten und zu verſpeiſen. Das wird ja fortwährend auf der Bühne erzählt und vor unſeren Augen vorbereitet. Daß die Hexe die Kinder nicht verſpeiſt, ſondern in Marzipanfiguren verwandelt, um ſie als

Staketenzaun vor ihr Haus zu ſtellen, das ſtraft alles Frühere Lügen und wirft eigentlich das ganze Märchen um. Und dieſer Unſinn, der wie ein großer Klecks das Werk verunſtaltet, iſt bloß einem äußerlichen und nichts weniger als hübſchen Theatereffect zu Liebe gemacht."

Pardon, großer Muſikkritiker! Sie irren ſich — wie ſtets zu Ungunſten des Kunſtwerkes das Sie gerad auf dem Zuge haben. Der Schluß paßt ganz vortrefflich zum Anfang. Denn da gleich erzählt Vater Beſenbinder, daß die Hexe die Kinder nicht im gewöhnlichen Sinne brät, vielmehr ſie zu „Lebkuchenkindern" im Zauberofen umbackt. „Das Brätlein, das ſoll ſich verwandeln in Kuchen mit Zucker und Mandeln" ſagt die Hexe ausdrücklich, und es ſtraft dies das Frühere ſomit keineswegs Lügen, zumal man ſich leicht vorſtellen kann, daß jener „Staketenzaun" nicht bloß zur Decoration und zur Anlockung dient, ſondern der Speiſevorrath der Hexe iſt, zu dem ſie greift, ſobald „Neubackenes" nicht zur Verfügung ſteht. Daß die armen Kuchenkinder ſchließlich auch zu leibhaftigen Menſchen wieder erlöſt werden, iſt alſo gar kein Unſinn, ſondern recht im Geiſte des deutſchen Märchens, das ja faſt immer mit irgend einer Entzauberung endet.

So ging es, ſo geht es noch heute. Auf dieſe die Thatſachen entſtellende Art hat Hanslick ſeinerzeit den Kampf gegen Wagner geführt. Es hat ihm nichts geholfen. Mit denſelben Waffen will er es nun auch gegen die Nachfolger des Meiſters verſuchen, aber auch da wird ihm die Hexerei zuletzt nicht viel nützen. Hätte Hanslick ſich damit begnügt, ſeine äſthetiſchen Bedenken ſachlich zu entwickeln — man müßte ihn, wenn auch als Gegner,

reſpectiren. So aber hat er, um der augenblicklichen Wirkung willen, ſich zeitlebens nicht geſcheut, von den ihm mißliebigen Werken Dinge zu behaupten, die nicht nur vom ſubjectiven Standpunkte aus betrachtet, ſondern rein objectiv und augenſcheinlich unrichtig waren. Dieſes Odium einer mehr oder minder bewußten Unwahrhaftigkeit hat dann auch ſeinen äſthetiſchen Anſichten jenen Anſpruch auf ernſtliche Beachtung verwirkt, den wir vielerfahrenen, kenntniß- und geiſtreichen Männern gerne zugeſtehen. Darum, nur darum iſt Hanslick noch bei Lebzeiten ein todter Mann, ſein Widerſpruch nur mehr pſychologiſch merkwürdig. Denn wie ſagt doch Vater Beſenbinder?

Merkt des Himmels Strafgericht:
Böſe Werke dauern nicht!

3.

Die Hexerei iſt nun vorbei,
Nun ſingen und ſpringen wir froh und frei.

Wie verſchieden jeder Einzelne den muſikaliſchen Werth der Scenen des Humperdinckſchen Märchenſpiels einſchätzen mag — unabhängig davon bleibt ſeine hiſtoriſche, generelle und grundſätzliche Bedeutung. Nicht nur, daß gegenüber dem von der Mode getragenem Italianismo, die deutſche Flagge wieder einmal frank und frei gehißt und aus der ſchwülen Atmoſphäre des wälſchen Marktes mit ſeinen Komödianten, Dirnen, Meſſerhelden und Frömmlern in die ſchöne Welt der Heimath, in's deutſche Haus, in den deutſchen Wald, in die deutſche Wunderromantik Einkehr gehalten wurde, iſt verdienſtlich, ſondern vor allem auch die Art, wie es geſchah, weil man in allem keine Abſichtlichkeit merkte, die verſtimmend hätte wirken können.

Humperdinck hatte ſich nicht Notenpapier mit der Tendenz zurechtgelegt: jetzt werd ich euch eine deutſche Oper ſchreiben, daß euch die Italiener vergehen ſollen, ſondern war ſozuſagen zufällig, wie von ſelbſt damit zu Stande gekommen. Seine Schweſter, Frau Adelheid Wette wollte gelegentlich eines Familienfeſtes eine kleine Production ihrer Kinder veranſtalten und verfaßte zu dieſem Zwecke die Verſe der Tanzſcene „Brüderchen komm tanz mit mir“, wozu Humperdinck die entſprechende Melodie componirte. Der reizende Ausfall dieſes Verſuches weckte ſodann den Gedanken, Größeres zu wagen und das Tanzlied im Rahmen einer Handlung vorzuführen, woraus — immer noch ohne jede Abſicht auf die Oeffentlichkeit — der Entwurf eines Märchenſpiels „Hänſel und Grethel“ hervorging. Wie nun der Componiſt ſeinerſeits mit ſeiner Arbeit fertig war, bemerkte er, daß ihn ſeine Phantaſie weit hinaus über die Bedingungen der häuslichen Kunſtübung getragen hatte. Da lag es denn nahe, das Werk gleich ganz zur öffentlichen Aufführung herzurichten und ſo ſaß denn Humperdinck bald über einer ſtattlichen Partitur, die er mit rührendem Fleiße nun bis in alle Einzelheiten aufs Sauberſte und Sorgſamſte ausführte. Ja, man muß ſagen, daß er in dieſer Hinſicht oft des Guten zuviel gethan und in dem, einem modernen Muſiker aus Wagners Schule nur zu begreiflichen Streben nach polyphoner Gediegenheit und quellender Fülle, den Orcheſterpart nicht ſelten reicher bedacht hat, als es der ſchlichte Stoff erforderte, ein Umſtand, der dem Ganzen hätte verhängnißvoll werden müſſen, wenn die primäre Conception nicht ſo ſchlicht und plaſtiſch geweſen wäre. In dieſen Fehler wird Humperdinck, durch die Erfahrungen

an ſeinem eigenen erſten Bühnenwerke belehrt, künftig gewiß nicht wieder verfallen, nachdem er in ſo vielen anderen Punkten gezeigt, wie man Meiſter Wagners Lehren im Geiſte, nicht dem Buchſtaben nach zu befolgen hat.

Das für unkritiſche Köpfe Gefährliche der Wagnerſchen Theorien liegt darin, daß ſie ſo vielfach nach dem geiſtigen Rieſenmaß ihres Erfinders zurechtgeſchnitten ſind, ſo daß ſie nur ein gleich großer Genius zu erfüllen vermöchte. Kleinere und engere Begabungen, die doch auch ihre gute Daſeinsberechtigung haben, werden durch die gewaltigen Formen von Wagners Kunſt, gar leicht verleitet, ſich künſtlich aufzublähen, und ſo leben wir denn in einer Periode der Unnatur, der forcirten Talente. Für alle diejenigen, die bei unzureichenden Kräften fruchtlos mit den großen metaphyſiſchen Stoffen und Problemen des Mythos ringen bedeutet Humperdincks Märchenſpiel eine ernſte Mahnung, ſich zu beſcheiden.

Das Märchen iſt ein Mythos im Kleinen; wer es zum Gegenſtand dramatiſchen Schaffens macht, bleibt darum immer noch auf dem Boden Wagner'ſcher Kunſtanſchauung. Und wenn ſchon jede Zeit einer Moderichtung dienen muß, ſo ſcheint mir die, die Humperdincks Spuren folgen würde, geſünder und minder bedenklich als jene der muſikdramatiſchen Monſtra und veriſtiſchen Einakter, die zum Bombaſt und zur Brutalität führten, während jene uns der Einfachheit und Herzlichkeit des Gefühlsausdruckes näher bringen kann und vielleicht den Uebergang zu der längſt herbeigeſehnten heiteren deutſchen Oper kleinen Styles bilden wird.

Principiell bedeutſam erſcheint ferner die volksthüm-

liche Melodik, die in „Hänſel und Grethel“ allenthalben herrſcht. Das Vorbild der „Meiſterſinger“ iſt da nicht zu verkennen, und wie man fertige Volksweiſen im Organismus eines neueren Kunſtwerkes verwerthen kann, hat wiederum unſer großer Wagner im „Siegfried-Idyll“ gezeigt. So wären denn aus Wagners Schriften und Werken noch zahlreiche ſehr erſprießliche Anregungen zu ſchöpfen, wenn man nur mit offenen Sinnen darin wanderte, ſtatt ſie, wie es leider die Regel iſt, entweder blind zu copiren oder zu negiren. Man verlangt immerzu nach einer neuen Kunſt, weil auf den Wegen des Bayreuther Meiſters nichts mehr zu holen ſei, und gewiß werden wir einmal auch dieſe Bahnen verlaſſen müſſen. Vor der Hand aber liegt hart an ihnen ſo fette grüne Weide, daß man nur ein bischen rechts oder links zu gucken braucht, um ſie zu entdecken. Wer aber ſchafsmäßig mit geſenktem Blick im ausgefahrenen Geleiſe forttrottet, ſtößt freilich nur auf Pfützen, Koth und Steine. Humperdinck bewährte ſich als ſelbſtändiger Kopf, indem er, was ſcheinbar ſo einfach war wie das Columbusei zu ſtellen, einen lauſchigen Fußpfad neben der breiten muſikdramatiſchen Chauſſee beſchritt, wo er als Erſter die lieblichſten Wieſenblumen von unberührter Friſche pflücken konnte.

Unwillkürlich denkt man bei den Schickſalen des Humperdinck'ſchen Werkes an den „Freiſchütz“. Seine kulturelle und hiſtoriſche Bedeutung iſt kaum geringer, wenn ſein Urheber auch, rein muſikaliſch betrachtet, an die ſchöpferiſche, weitausblickende Genialität eines Weber nicht heranreicht. Wir wollen uns die innige Freude an dem Schönen, womit er uns entzückte, indeſſen nicht durch

Vergleiche mit den Meiſtern der Vergangenheit irgendwie reflectirend trüben laſſen, wir wollen ihm im Genießen dankbar ſein, für das, was er uns ſchenkte und auf zweifelhafte Erörterungen, was er den nächſten Generationen etwa ſein wird, verzichten. Lieben wir ihn und ſein köſtliches Werk, als den wir mitlebenden Deutſchen ihn erkennen, wie unſere Vorväter ihren Weber geliebt haben: als „einen ſchönen Tag aus unſerem Leben, als einen warmen Tropfen unſeres Blutes, als ein Stück von unſerem Herzen“.

Das Heimchen am Herd.

(1896.)

Iſt euch an der Weiſe nichts gelegen?
Mich dünkt, 's ſollt paſſen Ton und Wort.

Wer ſich einmal des regelmäßigen Theaterbeſuches entwöhnt hat, der braucht einen ganz beſonderen Anſtoß, um ſich wieder auf den Weg, den einſt ſo wunderleicht er fand, zu bequemen. Was weder die Prevoſti noch der neueinſtudirte „Triſtan“ noch die „Schneeflocke“ und „Lautenſchlägerin“ vermocht hatten, brachte nun das Gezirpe des Goldmarkſchen „Heimchens“ zu Stande: es lockte mich wieder einmal vor die Bretter, welche die Welt bedeuten. Und mit mir war ſo ziemlich alles auf den Beinen, was in Prag Intereſſe für die Kunſt hat oder zu haben glaubt, Alle feſtlich gehobenen Muthes, denn der gefeierte Componiſt ſollte leibhaftig der Erſtaufführung ſeines neuen Werkes beiwohnen. Nichtsdeſtoweniger rückte auch noch der geſammte Heerbann unſer Claque im Neuen deutſchen Theater auf, „die Würde des Amtes zu üben“. Mich hatte mein Unſtern in die unmittelbare Nähe eines ſolchen Applauskuli geſetzt, der mit nervenerſchütterndem Klatſchen und wüſtem Bravogebrülle ſeine Umgebung

nicht wenig beängſtigte. Eine Extrazulage dem dienſteifrigen Mann, aber ſeine Bemühungen waren ebenſo Unfug als Ueberfluß. Denn das Publicum platzte — ganz von ſelbſt — mit einem Sturme des Beifalls los, wie man ihn bei uns ſchon geraume Zeit nicht erlebt hat.

Je nun, ich bin ein toleranter Menſch, will Niemand ſein Gefühl und ſein Vergnügen rauben. Die Leute, die da ins Theater gehn, um ſich zwei Stündchen leicht zu amüſiren, haben ganz recht, vom „Heimchen“ äußerſt befriedigt zu ſein. Allein wenn nicht nur unter Theaterhabitués, ſondern auch unter den ſogen. Kunſtverſtändigen davon wie von einem großen Ereigniß geſprochen wird, ſo muß man ſolchem Uebereifer entgegentreten. Insbeſondere die ſcheelen Seitenblicke, welche die Lobredner Goldmarks bei dieſer Gelegenheit auf Humperdincks Märchenſpiel warfen, verdienten eine ſcharfe Zurückweiſung, die ich ihnen um der principiellen Bedeutung des Falles willen nicht ſchuldig bleiben will.

Humperdincks „Häuſel und Grethel“ hat eine neue Welt erſchloſſen und uns um Vorſtellungen bereichert, die wir aus unſerem geiſtigen Beſitz nicht wieder miſſen möchten. Vom „Heimchen“ wird dergleichen Niemand behaupten; nicht eine Scholle künſtleriſchen Neulands iſt damit gewonnen. Die Rückkehr aus dem überhitzten Dunſtkreiſe des Verismo in die Traum- und Zauberſphäre des Märchens, auf das Gebiet des Volksmäßig-Geſunden und Harmlos-Heiteren hat ihm ja Humperdinck als bedeutſame künſtleriſche That ſchon längſt vorweggenommen. Und wenn ich mich auch vom Herzen freue, daß die deutſche Oper dieſe Richtung einſchlägt, ſo finde ich doch darin kein beſonders zu preiſendes Verdienſt mehr, zumal

Goldmark ſein Vorbild doch nur recht äußerlich erfaßt und vielfach gründlich mißverſtanden hat.

Die Handlung der Oper ſpielt in England, könnte aber eben ſo gut wo anders vor ſich gehen. War aber einmal England der Quelle gemäß als Schauplatz belaſſen, dann ſollte auch der eigenthümliche Localton überall durchklingen. Mays Romanze bedeutet einen guten Anſatz hierzu. Sie gemahnte mich und zwar nicht nur mit dem händelmäßigen Schluß vor dem Refrain an ein paar originelle ſchottiſche Geſänge, die ich den berühmten Planket-Green in privatem Kreiſe vortragen hörte. Doch in dieſem Tone mußte es weiter gehn, der engliſche Volksgeſang zum Stylprincip des ganzen Werkes erhoben werden, aber davon iſt bei Goldmark keine Spur. An der ſtiliſtiſchen Einheitlichkeit, die wir bei Humperdinck ſo ſehr bewundern, liegt ihm nichts, er will dem großen Publicum, auf das er rechnet, Abwechslung ſchaffen und läßt darum ohne viele Skrupel die engliſchen Bauern in deutſchen, ſlaviſchen und magyariſchen Rhythmen darauf los ſingen. Was hilfts, dieſes wunderliche Quodlibet durch Goldmarks ungariſche Herkunft und die eklektiſche Art ſeines Talentes erklären? Rechtfertigen kann ſie ihn ja doch nicht.

Die Verwendung von Volksliedern geht allerdings auf Humperdincks Vorbild zurück, aber wie unſinnig verfährt dabei Goldmark im „Heimchen“! Was ſoll zu Ende des 2. Actes, beim Erſcheinen des kleinen Fuhrmannſohnes die Reminiscenz an „Kuckuck ruft aus dem Wald“? Der Gaſſenhauer „Ich bin der kleine Poſtillon“ hätte an dieſer Stelle eher noch einen Sinn gehabt. Und was bedeutet die Adoption des Liedes „Weißt Du wie viel

Sternlein ſtehen?“ Welche Stumpfheit — vor allem gegen die Geſetze der Aſſociation von Wort und Weiſe — dieſe empfindſame Melodie zu einem burlesken Spottchor zu mißbrauchen! Aber Goldmark rechnet nicht mit ſolchem Feingefühl, er braucht ein paar eingängliche Melodien um die große Menge zu packen und nimmt ſie eben, wie und woher ſie ihm kommen. Freilich entſteht auf ſolche Weiſe kein Kunſtwerk, im beſten Fall ein hübſches Potpourri.

Dem Schöpfer von „Hänſel und Grethel“ widerfuhr es, daß man mehrere von ihm componirte Stücke für entlehnte Volkslieder hielt. Dergleichen wird Goldmark kaum zu befürchten haben. Auch er ahmt ja mit einer gewiſſen ſubtilen Geſchicklichkeit Volksmelodien nach, aber man hat dabei ſtets das Gefühl: „Die Dinger ſind nicht echt“. Und ich erwähne das keineswegs nur ſo nebenbei, ſondern mit Nachdruck als etwas ſehr Weſentliches. Sie muthen einen wie Städter an, die ſich zum Maskenſcherz in Bauernkoſtüme gekleidet haben, ſo ſchmächtig und blutleer ſind ſie. Wie anders vermag dagegen ſelbſt Kienzl, doch auch ein Eklektiker vor dem Herrn, den Volkston anzuſchlagen, die holde Innigkeit, die wunderbar ausdrucksvollen Züge echt deutſcher Melodik zu treffen! Es iſt ſehr bezeichnend, daß Goldmark die Nachahmung der gezierten Weiſen des älteren deutſchen Singſpiels, etwa J. A. Hillers, am allerbeſten gelingt, wie in Tackletons-Couplet: „Wenn einer geht auf Freiersfuß.“ Die elementaren, die Naturtöne des deutſchen Volksgeſanges ſind ihm verſagt.

Ueberhaupt: urſprüngliche Erfindung hat kaum ein Goldmarkſches Werk weniger als dieſes. Ein boshafter Berliner Kritiker glaubte es darum ſparſamen Ehemännern

empfehlen zu ſollen, welche ihre Frauen nur ſelten ins Theater ſchicken können, denn da bekämen ſie an einem Abend eine Ausleſe aus der geſammten Opernliteratur zu hören. In der That iſt im „Heimchen“ viel, ſehr viel nach berühmten Muſtern gemacht, das Ganze eigentlich *eine* große Reminiscenz. Ich verſtehe unter einer ſolchen allerdings nicht ſo ſehr zufällige Uebereinſtimmungen, ſondern jene Fälle, wo ein Componiſt, der eine beſtimmte Vorſtellung muſikaliſch wiedergeben will, ſich von dem in einer ähnlichen Situation von einem Vorgänger gebrauchten Ausdrucke mehr oder weniger beeinfluſſen läßt. Wenn der Poſtillon John, ſich von ſeinem Weibe betrogen wähnend, vom Orcheſter mit dem Marke-Motiv aus „Triſtan“ begleitet wird oder wenn der Seemann Eduard ganze Ladungen aus der Partitur des „Fliegenden Holländers“ mit ſich führt oder das Heimchen ſeinen Epilog von Treue und Liebe mit der charakteriſtiſchen Wendung des Liebesmahlſpruchs aus „Parſifal“ beendet, ſo iſt das eben ein ſimples Plagiat. Wenn man mich dagegen auf Humperdincks „Waldmelodie“ aufmerkſam macht, ſo liegt die Sache da aber doch ganz anders. Dieſe Melodie — man beachte das wohl — iſt ganz unmittelbar aus der Vorſtellung appercipirt: man lege ſich nur an einem ſchönen, ſonnigen Sommertag im tiefen Walde ins Moos und träume zu den leis rauſchenden Wipfeln und dem blauen, ſeligen Himmel drüber hinauf, ſo erklingt ſie einem wie von ſelbſt, und das bürgt am ſicherſten für ihre Echtheit. Sie iſt keine Phraſe. Was thut's, daß ihre Noten ein paar Töne lang mit Wolframs Geſang an die hohe Liebe ſich decken? Der ganze Ausdruck beider Stellen iſt verſchieden, und hier von Reminiscenz

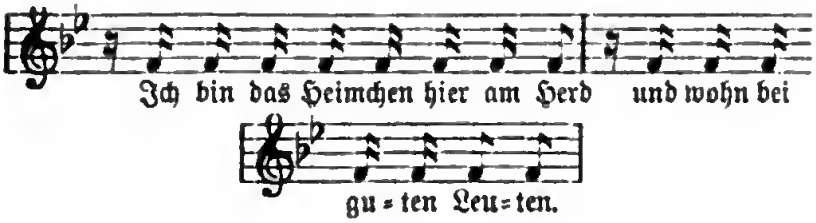
zu reden beweiſt kein großes Verſtändniß für den Act des künſtleriſchen Schaffens. Ich vermiſſe in den Goldmark'ſchen Motiven durchwegs die innere zwingende Nothwendigkeit, die ſchlagende Ueberzeugungskraft, die einem ſagt: das kann gar nicht anders componirt werden. Es iſt ja recht gut ſo wie er es macht, aber ebenſogut könnt' es auch wieder anders ſein. Die unwillkürliche Rechtfertigung vor dem Gefühle, die man bei den Melodien echter dramatiſch-muſikaliſcher Talente empfindet, bleibt aus: der Reſt iſt geiſtreiches — Amüſement. Nichts weiter.

Goldmarks Originalität war niemals ſtark. Am ſtärkſten wohl, als er die glühende Farbenpracht und ſchwüle Sinnlichkeit des Orientes muſikaliſch ſchilderte, da er, ein Geiſtesverwandter Meyerbeers, in deſſen „großer Opernweis" die „Königin von Saba" ſchrieb. Im „Merlin" erlag ſein äußerlich glänzendes Talent dem Banne Wagners, und wie um ſich davor zu retten und die ſchlichte Lehre des Humperdinck'ſchen Märchenſpieles verkennend, wirft er ſich jetzt in die Arme einer ſtylloſen Reaction und liefert im „Heimchen" eine Nummern-Oper philiſterhafteſten Zuſchnitts.

Gott ſchütze und bewahre mich davor, die „geſchloſſenen Formen" in Bauſch und Bogen zu verdammen. Sie abſchaffen hieße der Muſik die ſchönſten Blüthenſterne rauben. Wo ſie aber als Schablone und conventionelle Unnatur ſich darſtellen, nicht von ſelbſt aus der dramatiſchen Handlung ſich ergeben, ſind ſie verwerflich, und die Kunſt eines Librettiſten beſteht eben darin, aus ſeinem Stoffe ſolche Momente herauszuſchauen, welche die Verwendung geſchloſſener Formen rechtfertigen. In ſeinem Textdichter Willner hatte Goldmark keinen guten Compagnon, denn

ihm fehlte dieſe Kunſt, und die flüſſigen Verschen thun es freilich nicht. Für die Art, wie er auf den äußeren Theatereffekt, auf die „Wirkung ohne Urſachen“ hinarbeitet, ein Beiſpiel. Wenn ein Mädchen, in einſamer Stunde ſich ihre Schwermuth in einer Ballade vom Herzen ſingt, wie Gretchen mit dem Lied vom König in Thule, ſo iſt das pſychologiſch wahr und rührend. Wenn aber Miß May in Gegenwart einer Freundin, zu der ſie auf ein Weilchen zu Beſuch gekommen, ihr plötzlich den Rücken kehrt und dem p. t. Publikum eine klagende Romanze zum Beſten giebt, ſo iſt das — opernhafter Unſinn. Wie trefflich wachſen doch in dem anſpruchsloſen Textbuch von „Hänſel und Grethel“ die geſchloſſenen Formen aus der dramatiſchen Situation heraus! Man vergleiche nur; das Ergebniß wird für Herrn Willner nicht ſehr ſchmeichelhaft ſein.

Jemand hat die Verwendung des Secco-Recitativs im „Heimchen“ als einen Fortſchritt gerühmt. Wenn er Recht hat, dann iſt's ein Fortſchritt in die Wüſte. Mag man noch ſo ſehr wünſchen, daß unſere Componiſten den Dialog von dem herkömmlichen Ballaſt ſymphoniſcher Begleitung befreien: dieſe meiſt auf einem Tone hämmernden Recitative, gegen welche ein Nachtwächtergeſang melodiſch reizvoll genannt werden muß, ſind doch ein ganz und gar fragwürdiges Surrogat. Gleich der Anfang iſt typiſch für dieſen „Fortſchritt“.



In dieſer Art geht es nämlich fort und am Ende des 1. Actes wird gar die ganze Stelle: „Und nichts für mich? Seht nochmals nach — vom Advokaten.“ „Nein nichts, gar nichts! macht fort, ſoll ich euch rathen!“ „Ihr irrt euch Fuhrmann“ — faſt 30 Silben hintereinander, — auf einen und denſelben Ton geſungen. Sollte ein ſo kluger Kopf wie Goldmark die Langweiligkeit dieſes Verfahrens nicht gemerkt haben? O, im Gegentheil, ich glaube vielmehr, daß dahinter der beſondere Kniff ſteckt, die einzelnen melodiſchen Blüthen geſchloſſener Form inmitten dieſer recitativiſchen Sandwüſte doppelt erquickend und wirkſam erſcheinen zu laſſen. Was Meyerbeer häufig im Kleinen anwandte, indem er die Erwartung auf den endlichen Eintritt der Arie durch wiederholtes längeres Anſchlagen des Anfangstones ſpannte, das thut Goldmark hier in größeren Verhältniſſen. Aber er täuſcht ſich, denn die allzulang währende Oede weckt nicht mehr Verlangen ſondern ſchläfert ein.

Soll ich die einzelnen Nummern des Werkes der Reihe nach kritiſch durchnehmen? Die ſchöne Romanze der May erwähnte ich ja ſchon; das Lied der Dot vom „Geheimniß wunderſüß“ wird durch ein paar warm empfundene Tacte eingeleitet und entzückt durch zarte, innige Melodik. Wenn der Moment nur nicht ſo peinlich wäre! Rein muſikaliſch ſchön muß man auch das große Quintett nennen, aber ihm fehlt die Individualiſirung der Stimmen aus dem Charakter der Singenden heraus, wie man ſie ſeit Richard Wagner zu verlangen berechtigt iſt. Von den ſentimentalen Geſängen Eduards, der auf ſeiner Fahrt in fremden Städten offenbar ſehr fleißig die Opernhäuſer beſucht hat, kein Wort. Bei John dem Poſtillon

macht der Componiſt wenigſtens einige Anläufe zur Charakteriſtik. Am beſten gelingt ihm aber alles Tändelnde, Neckiſche, Graziöſe, wie gleich die köſtliche Scene zu Beginn des 2. Actes darthut. Auch die Stelle „Meine Schätze kommen von Gott“ verdient in dieſem Sinne hervorgehoben zu werden. Daß die einzelnen Nummern ſämmtlich wohlgerundet und reizvoll ausgearbeitet ſind, verſteht ſich bei einem Meiſter der Form, wie Goldmark einer iſt, von ſelber. Sehr lebendig wirken die Volksſcenen, ſchlagen aber häufig allzuſehr ins Operettenhafte aus, ja aus dem Chore „Heiſa Herr Bräutigam“ weht uns die ulkfrohe Stimmung der Exkneipe ganz unverkennbar entgegen.

Und nun bleibt mir noch ein ſehr, ſehr fataler Punkt zu beſprechen übrig. Es iſt Goldmarks Declamation. Hierin ſcheint er ſich unglaublicherweiſe Beckmeſſers Ständchen aus den „Meiſterſingern“ zum Muſter genommen zu haben, denn es wimmelt bei ihm von den allerfürchterlichſten declamatoriſchen Fehlern. Nicht nur in den geſchloſſenen Formen, ſondern ebenſo auch im freien Recitativ werden kaltblütig die gröbſten Verſtöße gegen die Wort- und Satzbetonung begangen. Wenn Goldmark nur ein wenig auf ſeine Reputation als Künſtler hält, ſo muß er dieſe ſchändlichen Flecken möglichſt bald aus der Partitur tilgen: mit ein paar Strichen iſt ja da Wandel zu ſchaffen. Wenn nur die Kritik ſtets ihre Schuldigkeit thäte und unſeren Componiſten bei ſolchen ganz unnöthigen declamatoriſchen Nachläſſigkeiten regelmäßig energiſch den Text läſe, würden ſie es nicht wagen, dem Publikum dergleichen zu bieten, wofür ſie im alten Hellas mit Strafen von Seiten des Staates belegt worden

wären. Noblesse oblige. Ein klangvoller Name verpflichtet. Wenn unſere berühmten Tondichter ſelbſt mit ſo ſchlechtem Beiſpiele vorangehen, was ſoll man dann von den Anſängern, was von den Geiſtern dritten und vierten Ranges erwarten?

Weit beſſer als auf die Wort- und Sangesſprache verſteht ſich Goldmark auf die des Orcheſters. Da iſt alles mit glänzender Virtuoſität, Vieles ſogar mit wahrer Meiſterſchaft ausgeführt. An Stelle der „gothiſchen" Augenpolyphonie Humperdincks, der Combination des thematiſchen Materials, tritt hier eine, die ich die romaniſche nennen möchte: Begleitung der Hauptmelodie durch ſelbſtſtändig ſchreitende, aber doch mit ihrer Selbſtſtändigkeit nicht aufdringlich hervortretende Stimmen. Auch das Ameiſengewimmel der Mittelſtimmen, wie es Humperdinck in ſeiner treufleißigen Arbeitsweiſe liebt und das einen lebhaft an die Strichſeligkeit in den Zeichnungen älterer deutſcher Meiſter erinnert, vermeidet er und begnügt ſich mit einem einfachen, ſehr durchſichtigen, ſauberen und delicaten Satze, voll geiſtreicher Züge und intereſſanter harmoniſcher Bildungen. Möglich, ja wahrſcheinlich ſogar, daß Goldmark in der Feinheit der muſikaliſchen Linienführung heute keinen Rivalen hat; das hindert nicht, offen herauszuſagen, daß dieſe reizenden Linien eine Carricatur umſchreiben, die für ein echtes und rechtes Ebenbild gehalten werden will. Als Cabinetſtück onomatopoetiſcher Muſik wird allgemein das raffinirt ausgeheckte Grillenmotiv angeſehen, das allerdings etwas zu voll klingt, ſo daß mein Nachbar zur Rechten, ein „reiner Thor", ſich's als — Geklapper des Storches deutete. Ob etwa das Orcheſter die Stelle zu ſchwerfällig gab

oder der Componiſt ſich doch in der Inſtrumentation vergriffen hat, mag ich nicht entſcheiden, muß vielmehr zugeſtehen, daß diesmal ganz beſonders gut, ausdrucksvoll und duftig geſpielt und geſungen ward. Ach, wenn es nur immer ſo bliebe!

Das freudig erregte Publikum ließ ſeinem Enthuſiasmus die Zügel ſchießen und Viele konnten nicht umhin, ihre Geſchmackloſigkeit dadurch zu bekunden, daß ſie das aus billiger Sentimentalität und baarer Gemeinheit zuſammengeleimte Vorſpiel zum 3. Acte da capo verlangten. Der Dirigent war ſo grauſam, dieſem Verlangen ſogleich zu willfahren und das Stück mit einer ironiſch anmuthenden Gefühligkeit, mit ſchmachtenden Drückern und zum Schluß mit jener brutalen Verve, die es erfordert, nochmals vom Stapel zu laſſen. O!

Das alſo war des gefeierten Goldmark Glück und Ende. Sein Glück als Componiſt und ſein Ende als Künſtler in des Wortes höherer Bedeutung. Eine Saiſonoper, voll anſprechender Einzelheiten, Fragmente eines Künſtlers, Symptome des langſam herauſkommenden Friedens in der Muſik nach jahrelangem pſeudo-wagnerianiſchen Kriegslärm, aber keine bedeutſame, nachwirkende That, eine Märchenſpielerei, aber kein Märchenſpiel, kein planvoll gefügtes, organiſch-ausgereiftes Kunſtwerk.

Mit ſolchen Gedanken ſchritt ich aus dem Theater heim durch die klare Octobernacht. Von drüben her ſchimmerten die Lichter des Salons, worin die Prager Kunſtwelt dem Maeſtro in ſchwungvollen Toaſten ihre Huldigungen darbrachte. Mir aber ging, wie ich zum dämmernden Blau des Himmels aufſah, die ſchlichtinnige Weiſe des Liedes „Weißt du wie viel Sternlein ſtehen“

durchs Gemüth, ſo wie ſie unſere Vorväter geſungen haben, ehe ſie zum Operngebrauche vergoldmarkt worden, und ſtill für mich pries ich die ſchöpferiſche Einfalt des Volksgeiſtes, dem dieſe liebliche Melodienknoſpe in günſtiger Stunde entſproßte.

Alſo ſprach Zarathuſtra.

(Ein Schwärmbrief.)

(1897.)

Wenn man einmal aufathmend dem heimathlichen Duft Prags für ein paar Stunden entſchlüpft und nach Elbflorenz kommt, wo gerade eines der großen Hoftheater-Concerte ſtattfindet, dann verſteht es ſich für einen rechtſchaffenen Muſikfreund von ſelbſt, mit dabei zu ſein. Und nun gar, wenn das Programm ein neues ſymphoniſches Werk von Richard Strauß, das vielberufene „Alſo ſprach Zarathuſtra“ verheißt, das künſtleriſche Ereigniß der Saiſon, über deſſen Werth und äſthetiſche Zuläſſigkeit in Fach- und Tagesblättern ſchon ſeit einem halben Jahr die grimmigſte Fehde wüthet! Um etwas Merkwürdiges zu erleben, ging ich alſo hin, bewahre denn, um was darüber zu ſchreiben. Aber wie mag einer jetzt, *nach* dem ſeltenen Erlebniß, den drängenden Wunſch nach Mittheilung der gewonnenen Eindrücke bezwingen, zumal es ſich um ein Tonwerk handelt, das wir, wie die Verhältniſſe liegen, hier daheim wohl kaum ſo bald zu hören bekommen werden.

Lange, bevor überhaupt eine Note der Partitur erklungen war, ſchwirrten ſchon die abenteuerlichſten Gerüchte über ihren Inhalt durch den deutſchen Blätterwald. Da hieß es, Strauß habe die Philoſophie Nietzſches in Muſik geſetzt, und allgemeines Entrüſten bei Laien und Kunſtverſtändigen war die natürliche Folge. Dann wieder drang die Kunde, daß Strauß am Schluſſe zwei ſo disparate Tonarten wie H-dur und C-dur combinire, in die Oeffentlichkeit, Grund genug, um ſich auf ein **non plus ultra** an widerlichem Mißklang gefaßt zu machen. Nichts ſchien ſo ſcheußlich, ſo katzenmuſikaliſch und abgeſchmackt, daß man es dem Zarathuſtrier nicht blindlings zugetraut hätte, ja es konnte geſchehen, daß die ſatiriſche Notiz einer Künſtlerkneipzeitung, Strauß ſchreibe ein ſymphoniſches Gedicht „Der Schnupfen“, von mehreren Journalen im vollen Ernſte übernommen und unbedenklich colportirt wurde.

Unter ſolchen Vorurtheilen erlebte „Zarathuſtra“ — wie man der Kürze wegen aber incorrect zu ſagen pflegt — ſeine Erſtaufführungen. Die Urtheile ſtanden einander überall ſchroff widerſprechend gegenüber, ein Fall, der bei allen bedeutenden und neuartigen Erſcheinungen wiederkehrt. Während die einen, zunächſt ſprachlos vor Bewunderung, dann nur verzückt zu ſtammeln vermochten, daß hier etwas den erhabenſten Schöpfungen der Tonkunſt, der „H-moll Meſſe“, der „Neunten“ und dem „Triſtan“ Ebenbürtiges entſtanden ſei, ergoſſen Andere die volle Schale ihres Unmuths und beißenden Witzes darüber; ja ein bekannter Kritiker erklärte ſogar: nur wenn ein Mord ſeine Seele belaſtete, würde er als angemeſſene Buße den Zarathuſtra noch einmal hören....

Ströme von Tinte ſind in den letzten Wochen ge-

floſſen, um zu beweiſen, daß Philoſophie überhaupt uncomponirbar, Straußens Verſuch mithin a priori abſurd ſei. Das wäre er auch ohne Frage, wenn der Künſtler etwa die „Kategorien“ des Ariſtoteles oder Kants „Kritik der reinen Vernunft“ oder Hegels „Logik“ zum Programm einer ſymphoniſchen Dichtung erkoren hätte. Das Zarathuſtrabuch Nietzſches aber in dieſe Geſellſchaft einreihen zu wollen, erweckt den ſtarken Verdacht, daß die, die es polemiſcherweiſe thun, entweder einen nicht ganz zutreffenden Begriff von der Philoſophie haben, oder das literariſche Subſtrat ſelbſt nur vom Hörenſagen kennen.

Nietzſches „Alſo ſprach Zarathuſtra“ gehört bekanntlich ſeiner letzten, myſtiſchen Periode an. Es ſollte die Bibel, die Urkunde einer neuen Religion werden, die er ſtiften wollte. Unter der mythiſchen Maske des Namens Zarathuſtra trägt Nietzſche darin in Hymnen, Parabeln, Legenden, Gleichniſſen und Sprüchen ſeine Lehre vom Uebermenſchen vor, in einer gehobenen, an die Prophetien und Pſalmen des alten Teſtaments gemahnenden Sprache, voll rhythmiſchen Schwunges, grandioſer Bilderfülle und lyriſcher Stimmungskraft. Nicht der Wiſſenſchaft alſo, welche es verneint, indem es die Möglichkeit objectiver Erkenntniß leugnet und an Verſtandes ſtatt den Cultus der Affecte predigt, gehört das Buch an, ſondern der Dichtkunſt, und der Sonnenhymnus zu Beginne ſucht ſeines Gleichen in der Weltliteratur. Ja wie ein erklärter Feind alles Aberglaubens doch von der Poeſie des Märchens und der Sage keineswegs unberührt bleiben wird, ſo kann, wer auch vom Standpunkte exacter philoſophiſcher Forſchung Nietzſches Sätze als Wahn und Paradoxa weit und entſchieden von ſich weiſt, ſich an

ihnen als poetiſchen mit wunderbarer Sprachkunſt geprägten Gedanken auf das lebhafteſte ergriffen fühlen, denn ſie ſind zum guten Theile nicht am Schreibtiſche ergrübelt, ſondern Erzeugniſſe einer eigenartigen Phantaſie und grandioſen Naturanſchauung. Iſt doch die Idee des Uebermenſchen Zarathuſtra dem Philoſophen auf einer einſamen Wanderung durch die ſchauerliche Erhabenheit der Tiroler Gebirgswelt, im Thale Engadin, aufgegangen.

Und aus dieſem dithyrambiſchen Geſange des ideentrunkenen Sehers Anregung zu ſchöpfen, ſollte einem Muſiker verwehrt ſein, der ſeine Kunſt als die ausdrucksvolle Sprache der Affecte erkennt und beherrſcht wie zur Zeit kein Zweiter? Wenn „Alſo ſprach Zarathuſtra“ kein Vorwurf für eine ſymphoniſche Dichtung iſt, dann wollen wir doch auch Fauſt, Coriolan, Meluſine u. ſ. w. das Recht abſtreiten, Orcheſterwerken als Titel und Ueberſchriften zu dienen, denn auch ſie ſtehen mit den Ausdrucksmitteln der abſoluten Muſik in keinem directen Zuſammenhang. Bliebe noch einzuwenden, daß nicht allzu Vielen im Publikum die Dichtung Nietzſches ſo vertraut und verſtändlich iſt, wie jene von der Bühne und aus der Geſchichte genugſam bekannten Geſtalten; obzwar es heutzutage in der Geſellſchaft bereits zum guten Tone gehört, den Philoſophen des Jenſeits von Gut und Böſe natürlich „auch“ geleſen zu haben. Kommt's dann, wie nun im Concertſaal, zufällig mal zur praktiſchen Probe, dann macht die allgemeine Rathloſigkeit erſt offenbar, wie es mit der zur Schau getragenen Beleſenheit wirklich beſtellt iſt. Geſchieht ihnen aber ganz Recht, dieſen Bildungsheuchlern!

Strauß hat ſeinem Werke außer kurzen, Nietzſche entlehnten Ueberſchriften der einzelnen Abſchnitte kein eigentliches Programm mit auf den Weg gegeben, ſondern ihm nur die Einleitungsſätze aus Nietzſche vorausgeſchickt, die mir indeſſen nur geeignet ſcheinen, Verwirrung bei den Hörern hervorzurufen. Wer nämlich das ganze Buch nicht kennt, dem hilft dies Fragment, trotz ſeiner dichteriſchen Schönheit, zum Verſtändniß des Tonſtückes faſt gar nichts, verleitet ihn höchſtens dazu, in den vorgedruckten apokalyptiſchen Sätzen das Programm der Zarathuſtramuſik zu erblicken. Was der Unkundige braucht, um ſich in ihrem Gedankengange zurechtzufinden, müßte ſich auch ganz einfach, ohne viel Nietzſchiſche Terminologie, wohl ſagen laſſen. Wahrſcheinlich hat Strauß jene Einleitung als Stimmungswecker, ſozuſagen als poetiſche Ouverture der ſymphoniſchen Handlung, die er ſchildert, angeſehen wiſſen wollen. Der Verlauf der letzteren entſpinnt ſich folgendermaßen.

Ueber einem langen Tremolo der Bäſſe, gleichwie aus brauenden Nebeln, ſteigt feierlich ein ſtolzes Trompetenmotiv empor, während dröhnende Paukenſchläge einen ungewöhnlichen Vorgang verkündigen, bis das voll erbrauſende Orcheſter mit hymniſchem Aufſchwung in einen breit ausgehaltenen C-dur Accord mündet „groß und glühend wie eine Morgenſonne." In heiligen Schauern erbeben die flüſternden Celli, die Orgel ſetzt mit einem weichen, beethovenartigen **Andante religioso** ein, das mit berückendem Klangzauber mit allmählicher Steigerung das Erwachen und Wachſen des religiöſen Empfindens malt. In ſanftem Fluß, zuletzt von den Streichern getragen, hebt ſich dieſes inbrünſtige Gebet wie auf Fittigen in immer höhere Sphären, daß man glaubt, der Himmel müſſe ſich öffnen,

um es mit ſeinem Segen zu umſchließen. Dieſer unvergleichliche Tonſatz trägt den etwas dunklen Titel „von den Hinterweltlern“, d. h. jenen Menſchen, die ſich jenſeits dieſer Welt eine andere, beſſere erträumen. Inzwiſchen regt ſich ein heftig anſtrebendes Motiv: „Die große Sehnſucht.“ Immer aufdringlicher mengt es ſich in den frommen Sang, vergebens toſt die Orgel ihr **Magnificat** dagegen und rufen die Hörner die gregorianiſche Weiſe **Credo in unum Deum**: ſie ertrinken in dem Meer der „Freuden und Leidenſchaften“, die mit unwiderſtehlicher Gewalt in einer kühn ſich aufſchwingenden Melodie daherraſen. Dieſer Theil iſt für mein Gefühl der ergreifendſte des ganzen Werkes. Die Jagd nach dem Glück, die Sehnſucht des Herzens nach feurigem Daſeinsgenuß und das ſchmerzliche Gefühl der Unerreichbarkeit alles Erſehnten, der Unzulänglichkeit alles Erreichten, hat in der Muſik wohl kaum überzeugenderen Ausdruck gefunden. Traurig bewegt ſingt der Menſch den Wünſchen und Idealen ſeiner Jugend „das Grablied“ und verſucht hierauf „von der Wiſſenſchaft“ Befriedigung zu gewinnen. Aus dem ſtolzen Zarathuſtramotiv iſt ein ſteifes, pedantiſch alle Töne der Scala durchlaufendes Fugenthema geworden, das Strauß mit unerbittlicher Logik durchführt, bis ein wahrhaft abſcheulich klingendes Charivari herauskommt, das zum Glück gerade dort abbricht, wo es aufhört, humoriſtiſch zu ſein und anfängt, unerträglich zu werden. Aus den Feſſeln einer ins Irre führenden bankerotten Gelehrſamkeit ringt ſich nun „der Geneſende“ wieder an den Buſen der Natur. Noch einmal erlebt er das Wunder des Sonnenaufgangs, aber es ſtimmt ihn nicht mehr zu hieratiſchem Empfinden. Ein luſtiger Weckruf zur Freude

erklingt ihm, das Zarathuſtramotiv „reckt und regt ſich gleichſam in den Gelenken“ und wird zum geſchmeidigen Thema eines lieblich beginnenden, im weiteren Verlaufe zu orgiaſtiſchem Taumel geſteigerten „Tanzliedes.“ Alle früheren Motive werden vom Wirbel erfaßt, immer leichter und freier, wie beflügelt und losgelöſt vom Geſetz der Schwere, in einer unerhörten Contrapunktik ſchwingen ſie ſich dahin im ſchwebenden Walzerrhytmus. So tanzt Zarathuſtra lachend und jubelnd in dionyſiſcher Begeiſterung der Morgenröthe entgegen und entſchwindet unſern Blicken, die ihm ſtaunend in ſeine hohe Ferne folgen.

Man ſieht, es kommt eine gewiſſe pſychologiſche Entwicklung in dem Tonwerke zum Ausdruck, wie ſie in Nietzſches Buche lange nicht mit ſolcher Klarheit hervortritt, und dabei iſt ihr Inhalt den Mitteln der Muſik meiſt adäquat. Eine merkwürdige Analogie mit der neunten Symphonie Beethovens ſpringt in die Augen, deren Sätze gleichfalls einen pſychologiſchen, in einen Hymnus an die Freude ausklingenden Proceß darſtellen. „Symphoniſcher Optimismus“ hier wie dort. Und doch wieder, welch großer Unterſchied, etwa wie zwiſchen dem Fauſt und Zarathuſtra der Dichtung, wie zwiſchen dem bei höchſtem Lebensdrange feſt auf der Erde ſtehenden, geſunden Menſchen der Goethiſchen Zeit und dem nervös zerrütteten, wie im wilden Taumel gehetzten Modernen fin de siècle. Ich mag dieſe lockende culturhiſtoriſche Perſpective nicht weiter verfolgen, denn noch bleibt mir ein Wort über Straußens Muſik zu ſagen. Natürlich iſt es nach einmaligem Hören eines geiſtig ſo anſpruchsvollen und techniſch ſo unerhört complicirten Werkes nicht möglich, ein anderes als ein Gefühlsurtheil zu fällen, und ich mag

auch nicht prahlen, alles klipp und klar verstanden zu haben. Aber das darf ich wohl versichern, daß der Gesammteindruck überwältigend, an vielen Stellen geradezu hinreißend war. Die einzig dastehende Instrumentirungskunst des Orchestermagiers Strauß, die sogar einen Berlioz verblassen macht, feiert in „Also sprach Zarathustra" ihren höchsten Triumph; sie ist unbeschreiblich. Aber auch die melodische Erfindung, von je die schwächere Seite des Componisten, scheint mir gegen die vorausgegangenen Werke einen Fortschritt zu bedeuten, wiewohl man seine Motive überhaupt nie abstract, als bloße Zeichnung, sondern immer nur in ihrem instrumentalen Colorit und in ihrer Durchführung betrachten darf. Wie leer, nichtssagend klingt das Zarathustramotiv C-g-c am Klaviere und in welch majestätischer Pracht bietet es sich im Orchester dar! In diesem erst gewinnt alles Plastik und Bedeutung, ja gerade dort, wo der Klavierauszug trostlose Wüsten befürchten läßt, tönt uns bei der Aufführung oft das blühendste musikalische Leben entgegen.

Ich bin nun selbst zum Panegyriker und Apologeten geworden und habe doch erst vorhin über die verzückten Strauß-Derwische gelächelt. In der That, es ist schwer, über ein Werk dieser Art ein sogenanntes objectives Urtheil zu fällen. Entweder sich von dem klingenden Rausch mit willigen Sinnen ergreifen lassen, oder nüchternen Kopfes seiner als Cyniker spotten. Anbeten oder lästern: ein drittes giebt es nicht, wenigstens einstweilen. Später werden wohl auch darüber Privatdocenten einmal Collegia lesen.

Das freilich muß wahr sein, daß Strauß unseren Ohren mitunter Schreckliches zumuthet. An Manches, was jetzt befremdet, werden wir uns ja sicher noch ge-

wöhnen können, Manches aber entſpringt doch nur Straußens trotziger Paſſion, das große Publikum gelegentlich juſtament zu brüskiren. Dieſe modulatoriſchen Gewaltacte, dieſe aus contrapunktiſcher Unerſättlichkeit und ſcrupelloſer Combinationsluſt entſprungenen Themenhäufungen und Cacophonien zu leugnen, fällt mir gar nicht ein. Aber es ſind doch nur Momente, Uebergangsſtellen, über die der grandioſe Zug des Ganzen den Willigen glücklich hinwegführt. Sie ſind zudem unvermeidlich bei einer Compoſition, die ſich zur Gipfelhöhe des Excentriſchen verſteigt und auf der ſchmalen Schneide wandelt, wo vom Erhabenen zum Lächerlichen viel weniger als ein Schritt iſt. Zuweilen glaubt man in der That, das ganze Orcheſter ſei toll geworden, und keine komiſchere Vorſtellung kann es geben, als 124 wohlbeſtallte, befrackte, mitunter ſogar ordengeſchmückte Hof- und Kammermuſiker ſammt ihrem Generalmuſikdirector vor den Augen ihres Landesvaters in eine Schaar raſender Corybanten verwandelt, als Uebermenſchen und Unwerther aller Werthe ſich fühlend zu denken ...

Das Publikum des Dresdner Hoftheaters, voll Gottesfurcht und frommer Sitte, hat Straußens wildheidniſche „Aufforderung zum Tanze“ ſeiner vornehmen Mehrheit nach mit der ihr gebührenden Kühle angehört. Im demokratiſchen Frankfurt, Köln, Berlin und Wien war man in dieſem Punkte minder rigoros. Und warum ſollte auch ein braver Bürger und Steuerzahler nicht gelegentlich zum dionyſiſchen Mitſchwärmer werden, warum nicht Augenblicke haben, wo ſeine Phantaſie außer Rand und Band geräth — auch nur ein einzig Mal? Warum nicht einmal in einer mächtigen Ekſtaſe die Schwungkraft des Geiſtes erproben? Ein bischen Verrücktheit thut

doch gewiß auch wohl, nach ſo viel proſaiſcher, wohlgezogener Normalität des Alltags.

Die Dresdner Schriftgelehrten der Muſik haben ſich gleichfalls anders geäußert als ihre Collegen an der Donau, der Spree und am Main. Einſtimmig faſt erkannten ſie an, daß Strauß unter den heute lebenden deutſchen Componiſten der Erſte, der Genialſte ohne Frage ſei. Nur bedauerten ſie, daß eine ſolche Begabung an Werken der ſchildernden Muſik ſich verbraucht und nicht Muſik als Muſik, im guten alten Sinne bietet, wie er wohl könne, der Trotzkopf! Mir aber ſcheint, daß bei dieſem hartnäckigen, rotheſten Revolutionär der Tonkunſt das gütliche Zureden ebenſowenig fruchten wird, wie vorher die ſchlechten Cenſuren und kritiſchen Ruthenhiebe. Wir werden ihn ſchon nehmen und mit ihm rechnen müſſen, wie er einmal iſt, mit all ſeinen blendenden Vorzügen und Schwächen, ſo wie man von einem Birnbaum nicht verlangen darf, daß er Kirſchen trage.

Es gehört bekanntlich zu den nationalen Eigenthümlichkeiten der Deutſchen, ſich gegen alle neu auftretenden, bedeutenden Talente zunächſt aus Leibeskräften zu wehren und ihr Gehirn zu zermartern, um die Friedensſtörer mit allen Waffen des Geiſtes zu vernichten. Freuen wir uns doch lieber, um mit Goethe zu reden, einen ſolchen Kerl unter uns zu wiſſen! Und ſollte der alte apolliniſche Gott der Muſik wirklich geſtorben und die Führung wirklich ganz an die dämoniſchen Tonpoeten übergegangen ſein — was ſchadet's denn weiter? In hundert und aberhundert Werken der großen Meiſter lebt die alte Muſik, die göttliche, doch unvergänglich fort, und ſie wird uns auch der tanztaumelnde Bacchant Zarathuſtra nicht über den Haufen rennen wollen.

Grundsätzliches

Vom Verkennen.

(1898.)

Groß ſein heißt mißverſtanden werden, ſagt Emerſon, und in der That drängt uns die Kunſtgeſchichte, indem ſie faſt bei jedem neuen Meiſter das alte Thema von der verſpäteten Würdigung abwandelt, je länger je lauter die Frage auf, wie es wohl kommen mag, daß dasjenige, was die Nachwelt als Höchſtes und Herrlichſtes beglückt, den Zeitgenoſſen ſo oft als werthloſe Abſonderlichkeit erſcheint, daß mit den Jahren Unſinn zu Vernunft und Plage zur Wohlthat ſich wandeln kann. Fehlt es den Mitlebenden an Erkenntnißkraft oder an gutem Willen? Iſt es Bosheit oder Unverſtand, was dem Genie mit hundert Riegeln den Weg zur Anerkennung ſperrt, deren letzte meiſt wie durch Zauber gerade dann erſt aufſpringen, wenn des Todes Hand den müden Bahnbrecher berührt hat?

Sanguiniſche Künſtler ſind, wenn man ihre Meinung in dieſer Angelegenheit einholt, ſehr gerne geneigt, die menſchliche Bosheit als Hauptfaktor in den Vordergrund zu rücken, da ſie eben aus Erfahrung ein Lied von der

„Kollegen“ Neide zu ſingen wiſſen. Und hinter jedem Widerſacher ſteht bekanntlich ein durch Bande der Freundſchaft, der Bewunderung oder des Vortheils an ihn gekettetes, mehr oder weniger von ihm ſuggerirtes Gefolge. Indeſſen wird die Sache ſelten ſo ſchlimm, wie ſie ausſchaut, denn mit jeder ſolchen blinden Gegnerſchaft pflegt auch ein blinder Anhang, aus reinem Widerſpruch gegen jene, ſich einzuſtellen. Zum mindeſten iſt man auf der einen Seite geneigt, alles anzuerkennen, was von der andern herabgeſetzt und getadelt wurde. Bewußte Bosheit dürfte übrigens bei ſolchen Parteinahmen in der Regel nicht anzunehmen ſein; gewöhnlich handelt ſich's um eine Trübung des Verſtandes durch Affecte, wie ſie perſönlicher Zwiſt oder der Widerſtreit von Intereſſen ſo leicht aufkommen läßt. Der Geiſt des Leidenſchaftlichen gleicht eben einem Fernrohr, das ſich automatiſch gegen die Vorzüge des Gegners mit der kleinen, ſeinen Fehlern gegenüber mit der großen Linſe einſtellt, ſo daß jene faſt in Nichts kleinwinzig zuſammenſchrumpfen, während dieſe in ungeheurer Projection vergrößert erſcheinen. Aber abgeſehen von denen, die bei der Würdigung eines Künſtlers in irgend einer Hinſicht mehr oder weniger befangen ſind, bleibt immer noch eine ſtattliche Schaar Unbetheiligter zurück, von denen man ein gerechtes, mit gleichem Maße meſſendes Urtheil erwarten ſollte. Sie fällen es auch, aber erſt ſo ſpät! Ihre Objectivität hat ſie alſo nicht davor geſchützt, das Genie zu verkennen, womit wir bei unſerm zweiten Motiv anlangen, beim Unverſtand aus Schwäche.

Dieſe äußert ſich am harmloſeſten in einer gewiſſen Gleichgültigkeit. Viele Menſchen ſind überhaupt indolent,

Viele durch andere gute oder ſchlimme Neigungen abgezogen. Manche aber, die wenigſtens kommen und wohl im Stande wären zu begreifen, widmen dem Kunſtwerk nicht jene Aufmerkſamkeit, deſſen es, um verſtanden zu werden, bedarf. Freilich, bleibt es dennoch eine genügende Anzahl von Jahren auf der Bildfläche, ſo daß es auch der Bequeme und Zerſtreute immer wieder zu Geſichte bekommt, ſo vollzieht ſich dann in dieſem Zeitraum langſam, wie von ſelbſt, der Vorgang des Erfaſſens, der bei einiger Anſpannung des Geiſtes ſehr bald vor ſich gegangen wäre.

Aber täuſchen wir uns nicht: gewiſſen Kunſtwerken ſtehen gewiſſe Menſchen beim beſten Willen und redlichſten Bemühen verſtändnißlos gegenüber, und würden ſie hundert Jahre alt. Eines ſchickt ſich eben nicht für alle, und nichts iſt verfehlter als ein Populariſiren, das auf die Beſchaffenheit des Populus keine Rückſicht nimmt. Darauf ſollten namentlich die Veranſtalter jener neueſtens in Schwang gekommenen „Volksconcerte“ bedacht ſein. Es giebt Lebensverhältniſſe, unter welchen beſtimmte, zu einem inneren Verſtändniß gewiſſer Kunſtwerke nothwendige pſychiſche Vorausſetzungen nicht nur nicht entwickelt, ſondern wo in der Phantaſie des Individuums gerade jene Elemente unterdrückt werden, an welche das Kunſtwerk anknüpfen wollte. Darum iſt ja die Jugend im allgemeinen ſo empfänglich, weil ihr Geiſt durch ſolche Verhältniſſe noch wenig beeinflußt werden konnte, von deren Zwang ſich ſpäter nur ſeltene, elaſtiſche Naturen erholen. Es heißt nicht die höchſten Güter der Kunſt dem „Volke“ vorenthalten und ſie zu einem „Privileg der Gebildeten“ machen wollen, wenn man das caviar to the

people auf ſie anwendet. Gewiß, ſie ſollen Jedem frei ſtehen, der ſie aus innerſtem Bedürfniß genießen will, aber ſie Jedermann lobpreiſend aufzudrängen, ein künſtliches Bedürfniß nach ihnen zu erregen, iſt vom Uebel. Es erzeugt Phraſenthum, Heuchelei und ſchließlich die Unluſt, die zur Reaction ins Tingeltangel führt, oder höchſtens mißverſtändliches Wohlgefallen an Nebenſachen, z. B. im „Ring der Nibelungen“ am Decorativen. Das Choralbuch, der Volksliederhort, der Freiſchütz ſind der Menge wahrlich nicht geringere Segensquellen der geiſtlichen Erhebung und des weltlichen Kunſtgenuſſes, als ſie die **Missa solemnis**, die Schumannalbums oder der Triſtan für engere Kreiſe bedeuten. Wenn manche Kunſtwerke excluſivſter Art dennoch Popularität zu beſitzen ſcheinen, ſo beſchränkt ſie ſich eben entweder auf den Titel oder haftet an einzelnen volksthümlichen Dingen, erſtreckt ſich aber keinesfalls auf das Werk als Ganzes.

Zieht nun ein nicht auf populäre Wirkung ausgehender Künſtler von ſeinem Publikum diejenigen ab, deren geiſtigen Geſichtskreis er unbedingt überſchreitet, ſo ſchmilzt die Zahl derer, an die er ſich im eigentlichen Sinne wendet, bedeutend zuſammen und ſelbſt ihre kleine Schaar wird er nicht mit einem Schlage gewinnen. Denn er tritt in dieſen Kreis, deſſen einzelne Glieder, mehr denn ſie wiſſen, an der alten Amme Gewohnheit hängen, als ein Fremder, der im günſtigen Fall durch äußere blendende Vorzüge ſogleich Intereſſe erregt, aber das volle Vertrauen erſt durch langbewährte Tüchtigkeit gewinnen kann. Ohne dieſe eindringende Bekanntſchaft, ohne dies Erproben in allen Lebenslagen, ohne eine gewiſſe Anpaſſung des eigenen Geiſtes an ſie verſtehen wir weder Menſchen recht

noch Werke. Auch das Alter ſpielt da eine Rolle, und es iſt wahr, daß Knaben den Plato anders leſen als Greiſe, nicht nur im wiſſenſchaftlichen Sinne, ſondern auch bezüglich des Gefühls. So daß, was dem jugendlicheren Geiſt als ſchöne Redeblume erſcheint oder ſeine Phantaſie bloß anregt, vielleicht aber gar zunächſt als Trivialität anmuthet, den Gereiften gerade als der plaſtiſche Ausdruck tiefer Lebenserfahrung und Lebensweisheit ergreift. Große, monumentale Kunſtwerke ſind der Ertrag eines reichen Lebens und darum nicht in einigen Stunden zu erſchöpfen. Wir wachſen in Weltanſchauungen, in Vorſtellungen überhaupt hinein; es genügt nicht, ſie einmal zu erwecken, ſondern nur durch die Wiederholungen und die dabei erfolgenden, immer zahlreicheren Aſſociationen werden ſie zu unſerem Eigenthum. Dieſe Aneignungsarbeit, dieſe geiſtige Verdauung kann in jedem beſtimmten Falle durch eine beſonders glückliche Anlage wohl beſchleunigt, aber keineswegs erſpart werden, wogegen die Thatſache durchaus nicht ſpricht, daß uns manche Werke wie im Sturm zu erobern vermögen. Denn ein anderes iſt die durch gewiſſe Gefühlseindrücke entzündete Begeiſterung, ein anderes wirkliches inniges Verſtändniß.

Freilich, nicht alle Werke ſind die Frucht jahrelangen künſtleriſchen Schauens und Geſtaltens. „Zeitgenoſſen werden an einem bedeutenden Menſchen leicht irre, weil das Beſondere der Perſönlichkeit ſie ſtört“, meint Goethe. Das Innewerden dieſes Beſondern, als eines Wohlberechtigten, das Schwinden der anfangs vorwaltenden Begleitgefühle des Befremdet-Unbefriedigtſeins und Mißbehagens kraft der fortſchreitenden Gewöhnung erfordert vor allem Zeit. Die Erfahrung lehrt, daß oft diejenigen,

die den Heiland am lauteſten herbeiwünſchten und verkündigten, ihn, ſobald er erſcheint, leicht verleugnen, weil er ſich in Wirklichkeit anders darbietet als in der Phantaſie. Erſcheinung und Vorſtellung deckten ſich nicht, weil die letztere eine perſönliche Annahme aus zahlloſen Möglichkeiten iſt, und dieſes Nicht-Decken erzeugt ein Gefühl der Unluſt. Erſt nach und nach fügt ſich der Geiſt der langſam wirkenden, ſuggeſtiven Macht, welche der gegebenen Thatſache entſtrömt und die unſer Vorſtellen modelt, ohne daß wir die Beeinfluſſung merken. Völlig „unſer“ geworden iſt eine Perſönlichkeit erſt dann, wenn wir das Beſondere in ihr nicht mehr ſtörend oder gar abſtoßend, ſondern als einen Reiz empfinden, der zu immer tieferer Ergründung ihres Weſens lockt. Eh' wir die innere Nothwendigkeit erfaſſen, aus der die echte Künſtlerſeele ſchafft, bedarf es gemeiniglich vieler Jahre einläßlicher Bekanntſchaft.

Die beſondere Seele pflegt ſich auch in der Form des Werkes, das ſie ſchafft, erkenntlich auszuprägen. Dieſe individuelle, die natürliche und unwillkürliche Eigenform verſtehen wir aber erſt, wenn wir das Geheimniß der Perſönlichkeit entſchleiert haben, weil ſie ganz durch dieſe bedingt iſt. Die herkömmliche Form bietet dem Verſtändniß allerdings keine Schwierigkeit, aber ſchon bei der Form, die ich die conſtructive nennen möchte, weil ſie der künſtleriſche Intellect nach gewiſſen Grundſätzen ableitet oder zuſammenſetzt, geht das Erfaſſen keineswegs mehr ſo mühelos vor ſich. Was man theoretiſch ſogar einräumen möchte, wird noch in der Praxis geleugnet, und mancher klare Kopf ertappt ſich da mitunter auf ſeltſamſten Widerſprüchen. Selbſt einfache Uebertragungen von einer

Kunſtgattung auf die andere wollen uns erſt nach und nach in den Sinn, ja, dieſelben Leute, die ſich in der Symphonie an thematiſcher Arbeit und Durchführung der Motive entzückten, kannten ſich in Wagners Orcheſterſtyl nicht aus, weil ſie in der Oper an die ſogenannten „geſchloſſenen Formen“ gewöhnt waren. Daß die neuen Werke in der Regel verwickelter, als die älteren und darum von vornherein ſchwerer aufzufaſſen ſind, kommt noch hinzu, ſo daß die Klagen über die „zu vielen Noten und Inſtrumente“ ſeit Mozarts Zeiten kein Ende nehmen.

Gewiß liegt alſo keine beſondere Verſtandesſchwäche vor, ſondern waltet nur ein pſychologiſches Geſetz, wenn das Neue in der Kunſt ſo ſelten willige Ohren und Augen findet. Es geht dies aus dem Umſtande hervor, daß auch ſehr geſcheidte und ſonſt gar nicht beſchränkte Geiſter ſich ihm verſchließen, während der Anhang des „der Zeit vorauseilenden“ Genius keineswegs immer aus überlegenen Köpfen ſich zuſammenſetzt. Theils hat ſie ein glücklicher Zufall vor gewiſſen, der richtigen Erkenntniß hinderlichen Vorurtheilen bewahrt, theils erlagen ſie als Werdende, als weiche Gemüther leichter dem ſuggeſtiven Einfluß der Künſtlerperſönlichkeit, gegen die ſich gerade fertige, abgeſchloſſene, ſtarke Geiſter widerſtandsfähiger erweiſen.

Und der langen Rede kurze Moral? Daß das Verſtändniß für jedes neue, bedeutende Kunſtwerk langſam reift, und daß ein Urtheil, am Tag nach dem erſten Anhören zu Papier gebracht, unmöglich abſchließend und maßgeblich ſein, daß es vielmehr in Lob wie in Tadel nur als ſubjectives Stimmungsbild Werth haben kann. Erſt nach wiederholtem Anhören oder Sehen iſt eine

ſicherere Schätzung denkbar, daher der Vortheil unſerer todten Meiſter. Ihre Werke ſind in billigen Ausgaben leicht zugänglich und verbreitet, werden darum oft, in verſchiedenen Zwiſchenräumen, in den verſchiedenſten Stimmungen vorgenommen und ſtudirt, indeſſen ein neueres Werk meiſt vor oder nach der Erſtaufführung aus der Muſikalienleihanſtalt für ein paar Tage ins Haus kommt. Während dieſer Einquartirung kann ſich eine wirkliche Vertrautheit nicht bilden. Und doch iſt eine ſolche die Vorbedingung dafür, daß ſich die oben beſprochene Anpaſſung entwickele. Nicht, wer ganze Büchereien muſikaliſcher Erzeugniſſe durcharbeitet, ſondern wer in einem, wenn auch kleinen Kreiſe erleſener Kunſtwerke heimiſch iſt, hat auf den Namen eines Kenners Anſpruch. Oder, wie das hübſche Xenion ſagt:

Erſt leſen, dann ſchelten,
Das laſſen wir gelten.
Erſt ſchelten, dann leſen
Verſpricht noch Geneſen.
Doch Leſen, Leſen und wiederum Leſen
Iſt allemal noch das Beſte geweſen.

Zur Muſikäſthetik.

(1897.)

Es iſt ein Zeichen friſchen Lebens und ſpricht gewiß nicht für den von manchen kritiſchen Unken prophezeiten Niedergang der Tonkunſt, daß nach den letzten Jahren unleugbarer Stagnation neue Leute daran gehen, die Grundlagen der Muſik auf ihre Haltbarkeit für die Zukunft wieder einmal zu unterſuchen und die Bahnen theoretiſch zu ermitteln, auf denen ſich der muſikaliſche Fortſchritt bewegen dürfte. Zwei Schriften dieſer Tendenz aus jüngſter Zeit liegen mir vor, von denen die eine, Fr. Röſch's ebenſo geiſt- als invectivenreicher „Waffengang" auch dadurch bemerkenswerth iſt, daß ſich Richard Strauß zu dem darin niedergelegten Programm bekennen ſoll, während die andere von O. G. Sonneck als Proteſt gegen den von Röſch vertretenen Symbolismus der Modernen ſich dargiebt und gelegentlich den Münchner Componiſten Anton Beer auf den Schild erhebt. Gleichwohl laufen beide Brochüren keineswegs auf den Perſonenkult hinaus, ſtellen vielmehr die künſtleriſche Sache ſtets

in den Vordergrund. Aber ſo gern ich bereit bin, Sonneck als ernſtgeſinnten und geſchickten Polemiker anzuerkennen, ſo kann ich doch nicht umhin zu erklären, daß die Wahrheit viel weiter von ſeinem Standpunkt abliegt, als von dem ſeines Widerſachers.

Sonnecks Programm klingt auf den erſten Laut recht verführeriſch: Reinheit der Kunſtart; Muſik als Muſik; die Töne unmittelbare Zeichen des Innenlebens. Darum weg mit Tonmalereien, weg mit Programmen, weg überhaupt mit den poetiſchen Elementen, und ſtatt der „dichteriſchen Potenz," die nach Röſch den Geiſt der Tonkunſt ausmacht, die muſikaliſche. — Alles ſehr ſchön, aber zuvor nur die eine ſimple Frage: Was iſt Muſik?

„Tönend bewegte Form" dociren die Einen; „Ausdruck" verſichert man auf der andern Seite. Mit einem ſo vieldeutigen Begriff zu operiren, iſt gewiß eine heikle und gewagte Sache, die eine Reihe grundſätzlicher Verſtändigungen vorausſetzt. Um dieſe zu ſchaffen, möchte ich folgendes bemerken.

Der Mann, der zuerſt einem Blas- oder Saiteninſtrumente Töne entlockte, that das gewiß nicht, weil er darin ein Organ für den Ausdruck ſeiner Empfindungen erblickte, ſondern aus Freude an der Elementarwirkung der Töne und ihrer Verbindungen, dann wohl auch aus Vergnügen an der techniſchen Herrſchaft über das Inſtrument. Damit waren für die Inſtrumentalmuſik die Principien des Kolorits, der Melodik und Virtuoſität von allem Anfang an gegeben.

Anders der Geſang. Wohl eignen jene Principien auch ihm bald mehr bald minder, aber zunächſt wie in ſeiner primären Form als Schrei, war er Ausdruck des

irgendwie bewegten Seelenlebens, daneben auch körperliche Luſt an der Thätigkeit der Stimmbänder. Sein oberſtes Princip jedoch iſt ein pſychiſches, im Gegenſatz zu dem ſenſuellen der Inſtrumentalmuſik, und da die größere oder geringere Fähigkeit zur Darſtellung pſychiſchen Lebens die Rangordnung der Künſte beſtimmt, ſo erhellt, daß der „reinen“ Inſtrumentalmuſik ein ziemlich niederer Rang zugeſprochen werden müßte.

Die Muſikgeſchichte wird nun — namentlich ſeit dem Ausgang des Mittelalters — durch das Beſtreben der Componiſten charakteriſirt, die Inſtrumente aus der dienenden bezw. niederen Stellung zur Selbſtändigkeit und pſychiſcher Ausdrucksfähigkeit zu erheben. Letzteres konnte nur auf Grund einer ſtillſchweigenden Uebereinkunft geſchehen, das Inſtrument als ein unſerem Stimmwerkzeug gleichzuſetzendes Organ zu betrachten, wie uns denn das völlige „Verwachſenſein“ des Inſtruments mit dem Spieler als das ideale Verhältniß erſcheint. Allein, mag unſere Phantaſie dieſe Convention noch ſo bereitwillig annehmen, mag die Annäherung des inſtrumentalen Ausdrucks an den Geſang noch ſo weit getrieben werden: g a n z hinweggetäuſcht über den fundamentalen Unterſchied werden wir niemals. Das Natürliche, Unmittelbare, Menſchliche des Geſanges iſt der noch ſo meiſterlich beherrſchten Materie unerreichbar.

Gewiß, die reine Inſtrumentalmuſik iſt ſeelenlos; ſie kennt keinen „empfundenen“ Vortrag, nur Veränderungen des Rhythmus, der Tonſtärke und des Tempos. Da dieſe Veränderungen auch ſinnliche Begleitphänomene des geſanglichen Ausdrucks bildeten, lag die Uebertragung auf das inſtrumentale Gebiet bezw. die dem Geſang analoge

Umdeutung toniſcher Combinationen auf dieſem Gebiete nahe. Wir ſingen gewiſſermaßen die Inſtrumentalmelodie im Geiſte mit und empfinden dabei das Gefühl, das uns veranlaſſen würde, uns auf ſolche Weiſe ſingend zu äußern. Freude, Trauer, Muth, Liebe, Groll und was wir ſonſt durch Inſtrumente „ausdrücken" wollen, ſind metaphoriſch zu verſtehen und hierin liegt das Problematiſche der Inſtrumentalmuſik. Daher wir beim Hören ſchwanken können, ob ſie als bloßes Tonſpiel oder als Empfindungsausdruck zu gelten habe, je nachdem unſere Phantaſie gelaunt iſt, auf die erſte Vorausſetzung (Auffaſſung des Inſtruments als Ausdrucksorgan einer Pſyche) einzugehen. Iſt dieſe Geneigtheit vorhanden, und ſie iſt es in der Regel, dann hängt es davon ab, welche Analogien die Einbildungskraft zwiſchen der geſpielten Muſik und einer geſanglichen Ausdrucksweiſe entdeckt, um unſer Empfinden auf jene gleichwie auf pſychiſche Eindrücke reagiren zu laſſen.

Nicht zu verwechſeln mit dieſem uneigentlichen inſtrumentalen Ausdruck iſt das Nachahmen akuſtiſcher Naturerſcheinungen. Das Rauſchen des Waldes, des Baches, der Geſang der Vögel, Sturm, Gewitter u. dgl. iſt von den Inſtrumentalcomponiſten mit Glück imitirt worden. Hier handelt ſich's eben um adäquate Vorſtellungen aus der äußeren Welt. Anders ſteht es bei optiſchen Phänomenen, welche die Muſik wieder nur vergleichsweiſe, metaphoriſch, nach den ihr zugänglichen Analogien wiedergeben kann. Am beſten ſtellt ſie Bewegungen dar, womit charakteriſtiſche Geräuſche verbunden ſind z. B. einen Ritt, was natürlich ſogleich die Vorſtellung des Reitenden mit hervorruft. Es iſt eben der

Schluß von der Wirkung auf die Urſache, welch' letztere dann auch pſychiſcher Art ſein kann. Das Tremolo, bei Roſſini ein lediglich inſtrumentaler, billiger Effekt, dient bei den Romantikern als Darſtellung für das Beben ſowohl des Körpers als des Gemüthes, mithin auch nur im Sinne eines Tropus.

Dieſes Darſtellungsprincip iſt freilich nicht ſehr alten Datums und wurde überhaupt erſt möglich, nachdem man ſich ſchon gewöhnt hatte, die Inſtrumentalmuſik (wenn auch uneigentlich) als pſychiſchen Ausdruck zu begreifen. Es geſchah dies wie geſagt, nach der Analogie des Geſangs, in der Hauptſache wenigſtens, denn daneben ergab ſich manche Komplikation. Gewiß hat die Inſtrumentalmuſik Formen an die Vokale abgegeben und von dieſer, zu pſychiſchen Ausdruckszeichen bereichert, wieder zurückempfangen. Vermuthlich hat ſie auch, nach Analogie der direct aus den Vokalen übernommenen, ſelbſtändig ſolche Zeichen ſich geſchaffen, ohne daß wir dieſe ſecundären von den primären unterſcheiden. Hier genügt es, feſtzuſtellen, daß die inſtrumentale Muſik aus eigener Kraft nichts Seeliſches auszudrücken im Stande iſt.

Ich kann nach ſolchen Erwägungen von dem Ruf nach „abſoluter" Inſtrumentalmuſik mir keinen Fortſchritt erwarten, ſondern bloß in der Verfolgung desjenigen Princips, das ihr durch die Jahrhunderte ihrer Geſchichte gleichwie ein leuchtendes Geſtirn vorſchwebte. Alles, was ſie zu einer höheren Kunſt erhebt, hat ſie ihrer vokalen Schweſter entliehen und abgelauſcht, ihr Edelſtes, Beſtes wurzelt in der Symbolie und darum zeigt uns die Geſchichte ihr fortwährendes, ſehnſüchtiges Ringen nach dem Ausdrucke der Pſyche, der von Natur nicht ihr, ſondern

dem Geſange angehört, darum verbündet ſie ſich aus eigener, genereller Schwäche, nicht aus der individuellen ihrer Pfleger ſo gern und immer kühner mit poetiſchen Elementen. Eine Muſik, die nichts bedeutet, iſt auch dem äſthetiſchen Werthe nach bedeutungslos.

Natürlich meine ich hier Bedeutung nicht im Sinne der begrifflichen Wortſprache, ſondern einfach als Correlat einer ſeeliſchen Erſcheinung, über deren Beſchaffenheit wir uns zunächſt gar nicht vollkommen klar zu werden brauchen. So weckt die Muſik eben „der dunklen Gefühle Gewalt.“ Eine unmißverſtändliche oder, um endlich einmal mit Wagner zu reden, „das Gefühl ſicher beſtimmende“ Melodie gilt allgemein und mit Recht als die Krone der Tonkunſt. Aber verſtehen können wir ſie nur, wenn wir ſie nach den Ausdrucksweiſen des Geſanges appercipiren.

Giebt man alſo den bisher fruchtloſen Verſuch auf, die Tonkunſt aus einem einzigen Princip heraus zu erklären, erkennt man alſo, daß ſie eine ganz eigenthümliche Verquickung von toniſch-ſinnlichen und ſeeliſchen Ausdrucks-Elementen darſtellt, räumt man danach das Metaphoriſche der Inſtrumentalmuſik und das Mittelbare ihrer Gemüthswirkungen ein, ſo iſt ein Standpunkt gewonnen, von dem aus man hoffen darf, über den unverſöhnlichen Gegenſatz der Parteien hinaus auf eine beſſere Stufe äſthetiſcher Erkenntniß zu gelangen.

Die Muſikballade.

(1896.)

Neulich gab nach einem Balladenconcert ein Recenſent dem Sänger den guten köſtlichen Rath, „ſtatt der geſungenen Erzählung doch die künſtleriſch bedeutend höher ſtehende und auch ungleich größere Interpretationskunſt erfordernde Gattung des Liedes zu pflegen. Unſere bedeutendſten Vocalcomponiſten haben nur ganz ausnahmsweiſe Balladen geſchrieben, jedenfalls deshalb, weil es eine niedere Kunſtgattung iſt, ſo etwas wie veredelte Bänkelſängerei.“ Dieſe Aeußerung, ſo haltlos ſie iſt, ſo bezeichnend iſt ſie für das Unverſtändniß, dem wir gerade in den Kreiſen der zünftigen Muſiker in betreff der Muſikballade begegnen. Um ſo mehr erwächſt den anders denkenden „wenigen Edlen“ die Pflicht, immer wieder Componiſten, Sänger und Publikum durch Aufklärung über den Werth des epiſchen Genres in der Muſik zu ſeiner ſtylgemäßen Pflege anzuregen.

Die Ballade iſt eine altgermaniſche Kunſtgattung. Jene Heldenlieder, worin unſere Vorfahren die Thaten

ihrer Könige und Kämpen zum Klange der Harfe ſangen und ſagten, waren Balladen, theils zeilenweiſe fortlaufend, wie z. B. das althochdeutſche Hildebrandslied, theils ſtrophiſch gegliedert, wie die nordiſchen Dichtungen. Später durch das umfängliche recitirte Epos verdrängt, lebte die Ballade am Ende des Mittelalters wieder auf und ſtand im 16. Jahrhundert in voller Blüthe. Da ſang man überall in deutſchen Landen vom edlen Moringer, vom Tannhäuſer, vom Grafen von Rom oder von kühnen, ritterlichen Räubern, wie vom Lindenſchmidt und vom Eppele von Geilingen u. a. m. Der reiche däniſche Balladenſang des Reformationszeitalters geht, wenigſtens in formaler Hinſicht, auf deutſche Vorbilder zurück. Darnach verſchwindet mit der zunehmenden Romaniſirung unſeres Geiſteslebens die Ballade wieder, bis die von Percy 1765 herausgegebene Sammlung altengliſcher Balladen das Intereſſe an der Gattung neuerdings weckte und belebte. Herder als genialer Ueberſetzer, Bürger, Goethe, Schiller und nach ihnen die Romantiker (beſonders Uhland) als Originaldichter, ſchaffen uns eine ſtolze Reihe von deutſchen Meiſterſtücken ihrer Art, nur daß es nicht für den Geſang berechnete, ſondern Leſe- oder Literaturballaden ſind. Ganz ſelbſtändig griffen dann die Componiſten zu dieſen Texten. Ueber Zumſteeg, Franz Schubert und Tomaſchek führt die geſchichtliche Entwickelung zu Loewe, dem unbeſtrittenen Großmeiſter des Genres, das in dieſer dritten Periode zu ſeinem urſprünglichen Typus: „Einzelgeſang mit inſtrumentaler Begleitung“ wieder zurückkehrt.

Wir verehren in Loewe einen der größten Charakteriſtiker der Tonkunſt, einen Meiſter, deſſen naives Genie

für jede epiſche Dichtung die einzig treffende Weiſe fand, ihr eigenthümliches Colorit ſo treu muſikaliſch wiedergiebt, daß wir bei den allermeiſten ſeiner Werke die Empfindung haben: das kann gar nicht anders componirt werden! Loewe erfindet Motive von ſolcher bezeichnenden Prägnanz, wie wir ihnen nur noch bei Richard Wagner wieder begegnen, ſeine muſikaliſche Ausdrucksweiſe iſt immer natürlich und wahr, hält ſich alſo ebenſo fern von ſubjectiver Willkür als von falſcher Affectation. Am heimiſchſten fühlte ſich Loewe freilich in der romantiſchen Sphäre und überall dort, wo er ſeinen fein ſchmunzelnden Humor ſpielen laſſen kann. Was nach Loewe von begabten Tonſetzern wie Schumann, Liszt, Draeſecke u. a. an trefflichen Balladen vereinzelt componirt wurde, bedeutet bei allem abſoluten Kunſtwerth doch nicht viel für die Geſchichte der Gattung. Schumann hat eine neue Balladenform, die Chorballade, die bei ihm faſt oratorienhaft geartet war, ins Leben rufen wollen; ſie erhielt ſich nach Einſchränkung der ſoliſtiſchen Theile als ſogenannte Liedertafelballade, und das Bedürfniß der Geſangvereine nach effectvollen Compoſitionen brachte ſie zu einer ſtattlichen Blüthe. Obzwar manche dieſer Erzeugniſſe werthvolle muſikaliſche Momente enthalten, z. B. Schumanns „Des Sängers Fluch“ oder durch außerordentliche Charakteriſtik intereſſiren — wie z. B. Hugo Wolfs genialiſcher „Feuerreiter“ — und obzwar viele Componiſten (z. B. Rheinberger) eine große Kunſt des Satzes darin entfaltet haben, wird man die Chorballade doch immer nur als Seitentrieb anſehen dürfen und die natürliche Entwickelung an der Stammform, der Ballade für Einzelvortrag zu verfolgen haben. Iſt doch ſchon die Vorausſetzung der

Chorballade, daß mehrere Menſchen zugleich eine Geſchichte erzählen, im Grunde widernatürlich und erkünſtelt. Anders ſteht es um die ſtrophiſche Soloballade mit Refrain des Chores, ein Typus, der ſchon im germaniſchen Alterthum nachweisbar iſt und wofür der 2. Act von Wagners „Fliegenden Holländer“ ein allbekanntes, claſſiſches Beiſpiel bietet.

Einen Schritt über Loewe hinaus kam endlich Martin Plüddemann, nicht nur dadurch, daß er die bei Loewe noch ſchwach vertretene heroiſche Ballade beſonders pflegte, ſondern auch in formaler Hinſicht, indem er in ſeinen Werken den von Wagner erſchloſſenen Sprachgeſang bewußtvoll anwandte und die Inſtrumentalbegleitung durch kunſtvollere Durchführung der Motive und durch allerlei maleriſche Züge mannigfach bereichert hat. In letzterem Betracht gingen wohl einzelne modernſte Componiſten Wagneriſcher Richtung noch bedeutend weiter, ohne daß man ihre Leiſtungen als einen wirklichen Fortſchritt bezeichnen könnte, weil ſie die bei Plüddemann mit tiefer Einſicht in das Weſen der Ballade immer noch bewahrte Geſchloſſenheit der Form ohne Noth vollſtändig ſprengen und den freien dramatiſchen Styl unbeſonnen in eine ganz anderen Geſetzen unterworfene Kunſtgattung verpflanzen.

Es giebt eigentlich nur drei Hauptformen der Vocalmuſik: das Lied, die Ballade und das Drama. Lied und Drama haben das gemeinſam, daß ſie Empfindungen bezw. Vorgänge als gegenwärtige oder gar als ſoeben entſtehende dargeben, während die Ballade jene Vorgänge und Empfindungen als der Vergangenheit angehörige behandelt. Lied und Drama ſind unmittelbarer Ausdruck, die Ballade iſt Schilderung. Sie iſt gleichſam

ein Klang aus alter Zeit: daher zuweilen das Alterthümliche, das ihr auch im Muſikaliſchen anhaftet. Denn in unſerer Vorſtellung iſt die Vergangenheit mit der alten Muſik ſo innig aſſociirt, daß der feinfühlige, ſtylſichere Componiſt darauf Bedacht nehmen muß. So conſerviren ſich in der Ballade muſikaliſche Eigenthümlichkeiten verfloſſener Epochen und ſo ſchließt ſie gewiſſe ganz moderne Ausdrucksweiſen vollſtändig aus. Jene Alterthümlichkeiten, als da ſind: ſymmetriſche Gliederung, ſtrophiſcher Bau und volksliedmäßige, diatoniſche Melodik in den wichtigſten Theilen erleichtern ihre Verſtändlichkeit beim Publikum die freilich wieder durch andere Momente gar ſehr erſchwert wird.

Kein Kunſtverſtändniß iſt möglich ohne Erziehung dazu und unſer Publikum wird, wie die Verhältniſſe jetzt liegen, zum Erfaſſen des epiſchen Muſikſtyls nicht nur nicht erzogen, ſondern daran auch durch die überwiegende Vorführung lyriſcher und dramatiſcher Tonwerke geradezu verhindert. Es iſt durch Concert und Theater gewöhnt, Muſik als unmittelbaren Erguß aufzunehmen, es will mit geſchloſſenen Augen im Melos ſchwelgen oder einem ſichtbaren Vorgange folgen: der vermittelnde, berichtende epiſche Muſikſtyl, der Anforderungen an die eigene Phantaſiethätigkeit der Hörer ſtellt, iſt ihm fremd geworden. Hat doch auch die einſt blühende epiſche Dichtkunſt ſich faſt ganz auf Roman und Novelle zurückgezogen, und auch dieſe ſind vom Schriftſteller nicht für den öffentlichen Vortrag, ſondern für das ſtille Leſen daheim angelegt. Infolgedeſſen verkümmert die Fähigkeit, einer vorgetragenen Erzählung zu folgen, immer mehr und mehr, und wir ſchulden deshalb aufrichtigen Dank

jenen Männern, die ihre Lebensaufgabe darin erblicken, eine der edelsten und schönsten epischen Kunstformen, die musikalische Ballade in ihre Rechte einzusetzen und ihr den gebührenden Platz neben den lyrischen und dramatischen Kunstwerken wiederzuerobern. Theoretisch geht das freilich nicht allzu schwer. Aber in der Praxis stößt man auf zahllose Hindernisse. Unser musikfreundliches Publikum — und vielen wohlweisen Fachleuten geht es ebenso — beurtheilt leider noch immer Balladenmusik als Musik schlechthin und stellt sich damit von vornherein auf einen falschen Standpunkt, von dem aus es nur gewisse nothwendige Gebrechen, aber wenig von den Schönheiten und gar nichts von den specifischen Schönheiten der Ballade wahrnehmen kann. Freilich tragen auch vielfach die mit dem Style der Ballade schlecht vertrauten, im lied- oder opernhaften Vortrag allein bewanderten Sänger die Schuld, welche eben berufen wären, die Gebrechen vergessen zu machen und die besonderen innewohnenden Schönheiten in das rechte Licht zu setzen.

Aus dem grundsätzlichen Umstande, daß die Ballade Schilderung, nicht unmittelbarer Ausdruck ist, folgt nämlich zunächst ein gewisses gehaltenes Wesen. Brennende Farben, äußerste Lebendigkeit und Sinnlichkeit verträgt sie nicht, muß sie dem Drama überlassen. Daher das Intime, Keusche, mehr Anregende als voll Ausgeschöpfte ihrer Wirkungen.

Wer sich über diese wesenhaften Eigenthümlichkeiten klar geworden ist, wird sich auch zu erklären wissen, warum die absoluten Musiker vielen geradezu meisterhaften Balladencompositionen keinen Geschmack abgewinnen können, warum sie sie dürftig finden und die musikalische

Tiefgründigkeit vermiſſen, eben weil ſie ſtets nach lyriſcher Fülle und dramatiſcher Schlagkraft ſuchen. Anderſeits wird er auch einſehen, daß man denjenigen, die es verſuchen den vollen lyriſchen Strom und die eindringliche Gegenwärtigkeit des Dramas und ſeinen prangenden Farbenreichthum der Ballade ohne Weiteres zuzuführen, bei aller äußeren Wirkſamkeit, die damit unſtreitig erzielt wird, doch kein wahres, künſtleriſches Verdienſt um das ganz ſelbſtändige, eigenartige, epiſche Genre in der Muſik zuſprechen kann.

Subjectivität iſt allerdings das Loſungswort unſerer modernen Künſte und namentlich in Tonwerken lyriſchen Charakters wird man das Subjective, Eigenlebige, ja Eigenwillige theils dulden, theils geradezu verlangen dürfen: hier handelt es ſich um freie Aeußerungen der künſtleriſchen Perſönlichkeit mit all ihren individuellen Fehlern und Tugenden. Die Ballade hingegen braucht zwar der perſönlichen Färbung durch die Eigenart des Tonſetzers durchaus nicht zu entrathen, fordert aber doch im Ganzen und Großen eine gewiſſe Objectivität und eine gewiſſe allgemeine Verſtändlichkeit, wie ſie eben der volksthümlichen Kunſt eignet. Denn ſie will nicht einſam oder im kleinen Kreiſe nachempfunden werden, ſie wendet ſich an ein großes Publikum und darf ſich darum nicht in ſubjective Gedankengänge verlieren. Unverſtändige reden da freilich von „Bänkelgeſang“, beſtenfalls von „veredelten“, was freilich genau ſo geſcheit iſt, als das Lied „veredelten Gaſſenhauer“ oder das Muſikdrama „veredelte Poſſenreißerei“ zu nennen. Auch der Menſch iſt ja nur ein „veredeltes“ Thier, aber gerade durch dieſe Veredlung ſo ungemein hoch über dem Thiere.

Die Ballade ist ein Vortragsstück und muß darnach streben, unmittelbar faßlich zu sein. Faßlichkeit ist aber nicht nur ein Ergebniß der Bestimmtheit, Unumwundenheit und Kraft des Ausdruckes, sondern auch zum nicht geringen Theile durch eine übersichtliche Gliederung der Rede bedingt. Die guten Balladencomponisten halten darum und nicht blos nach traditionellem Gebrauche an der strophischen Satzweise fest, indem sie durch die Wiederkehr derselben Melodie in gewissen Strophen dem Werke Einheitlichkeit und symmetrische Form verleihen. Diese Parallelstrophen erleichtern die schnelle Aufnahme der Balladen ungemein, weil sie den Parallelismus in den Momenten der Handlung laut ins Bewußtsein rufen und Ruhepunkte für den von immer neu auftretenden musikalischen Bildungen angespannten Geist der Hörer schaffen. Die bekannten Erzählungen in Wagners Dramen können für die Structur moderner Balladen keine Vorbilder abgeben, wie unbesonnene Schüler des großen Meisters vielleicht meinen. Denn diese Erzählungen sind der Situation nach aus dem Stegreife gesprochen, ihre Voraussetzungen durch die vorausgehenden Begebenheiten des Dramas bekannt, ihre Aussagen durch die unterstützende Geberdensprache des Erzählers und seiner Umgebung auf der Bühne wesentlich verdeutlicht. Strophische Gliederung wäre somit einerseits unnatürlich, andererseits entbehrlich, und unser nach dieser Seite sehr verfeinerter Geschmack sträubt sich gegen die Vorstellung, daß etwa Siegmund die Geschichte seines Lebens in wohlgerundeten Strophen zum Besten giebt. Frühere Componisten hätten es allerdings ganz in der Ordnung befunden, wenn er sich in einer gefühlvollen Romanze ausgeklagt hätte, und wir

können daran die große Wandlung ermeſſen, welche das moderne Kunſtempfinden nach der Seite eines ſtylvollen Realismus im Drama gerade durch Richard Wagner erfahren hat. Ganz anders aber liegt die Sache in der Ballade, die ſich als der vorbereitete Vortrag eines epiſchen Gedichtes darbietet und der ſceniſchen Hülfsmittel zum Verſtändniſſe ermangelt. Hier verſtößt die Strophenbildung nicht gegen die Natürlichkeit und trägt im Gegentheil viel zur Faßlichkeit des ganzen Kunſtwerkes bei.

Unſere Balladendichter haben den Vortheil paralleler Conſtructionen wohl gefühlt und bereits recht ausgiebig davon Gebrauch gemacht. Die Balladencomponiſten wiederum beſitzen in der Wiederkehr der Melodie ein ohrenfälliges, unmittelbar wirkſames Mittel, um der dichteriſchen Abſicht nachzukommen, ſie noch beſtimmter herauszuſtellen, ja eigentlich erſt auf gewiſſe, vorhandene Parallelismen aufmerkſam zu machen. Man ſehe z. B. Plüddemanns „Taucher“ ſich an, wie man da in den beiden, weit auseinander ſtehenden Aufforderungen des Königs (Strophe 1 und 22) dadurch, daß ſie in demſelben Melos gehalten ſind, des Parallelismus der Situationen ſogleich inne wird. Angeſichts ſolcher Erfahrungen ſcheint es mir in der That kein Fortſchritt, wenn man die ſtrophiſche Gliederung der Ballade — ich rede nur von dieſer — einem mißverſtandenen Wagnerthum und dem Götzen der Modernität leichtſinnig hinopfern wollte.

Der Balladenvortrag muß, ebenſo wie die Balladencompoſition von dem Grundſatze ausgehen, daß die Ballade ein Vortragſtück iſt und ſich an ein größeres Publikum wendet. Darin kommt ſie überein mit dem Drama, wogegen ſie der ſichtbaren Action gänzlich entbehrt. Es

muß alſo das erſte Beſtreben des Sängers ſein, jene Momente, in denen die Handlung gipfelt, mit allergrößter Deutlichkeit zum Ausdrucke zu bringen. In den Ausbrüchen der Empfindung aber hat er ſich dem Bühnenſänger gegenüber Maß aufzuerlegen, weil er eben als Nacherzähler, nicht als unmittelbar ſich äußernde Perſon fungirt. Ferner: auf dem Theater wirkt Decoration, Scene und Handlung auf die Phantaſie ein, und der Balladenſänger muß daher trachten, durch feinere Nüancirung dieſen Nachtheil ſeinerſeits auszugleichen. Er muß gleichſam drei Vortragsweiſen bereit haben, von denen er je nach Erforderniß abwechſelnd Gebrauch macht: eine für die erzählenden Stellen, für die Einleitung, und erſte Entwickelung, wo noch nicht alle Leidenſchaften losgelaſſen ſind; eine zweite, geſteigerte für die dramatiſchen Momente, für die Conflicte, wo Rede und Gegenrede entſcheidend an einander prallen. Eine dritte noch, eine weich ausſtrömende, eigentlich geſangliche für die lyriſchen Ruhepunkte. Er muß endlich die einzelnen Perſonen maßvoll charakteriſirend auseinanderhalten. Dazu kommt noch die Begleitung. Auch dieſe muß verſchieden ſein, bald blos ſtützend, bald — wie in den Zwiſchenſpielen, voll und ſelbſtändig loslegend, bald als treibender und drängender Factor wirkend. — Das Alles zu beachten und praktiſch durchzuführen iſt nicht leicht: es erfordert reifliche Ueberlegung, ſicheres, geſundes Unterſcheidungsvermögen und überdies andauernde, fleißige Uebung, wovon unſere Sänger noch gar weit entfernt ſind. Fehlt ihnen doch die erſte Grundbedingung für die Wirkung der Ballade, ich meine die peinlichſte Treue und Gewiſſenhaftigkeit, ſo daß jeder Vokal, jeder Conſonant,

namentlich aber auch der faſt immer mißhandelte oder unterdrückte Auslaut oder Endconſonant der Wörter und Sätze zu ſeinem Rechte komme.

Unſere Balladenſänger ſind meiſt vom Opern-, Lied- oder Kirchengeſang zur Ballade gekommen und für letzteren Styl gewöhnlich ſchon verbildet. Die Opernſänger verfügen nicht über den ſchnellen Wechſel des Tones, ſie bringen alles zu grob und ſchwer heraus: ſie geben ſich zu theatraliſch-affectvoll, um nicht zu ſagen affectirt, beim Balladenvortrage. Die Liederſänger aber leiden an einer Uebergefühligkeit, welche der um einige Grade kühleren Temperatur des epiſchen Styles durchaus nicht zuträglich iſt. Die Oratorienſänger endlich gewöhnen ſich einen gewiſſen conventionellgleichgültigen Ausdruck an, erreichen wenigſtens nie jene ſprühende Lebhaftigkeit des Vortrags, ohne den die Ballade eben nicht wirken kann. Wie tief müſſen wir doch den Tod Martin Plüddemanns beklagen, der in der Blüthe ſeiner Jahre ſtarb, ehe er ſein Ideal, zu deſſen Verwirklichung er wie kein Anderer berufen war, die Begründung einer Balladengeſangſchule durchführen konnte. Der ſo einzig daſtehende Gura iſt doch mehr durch genialen Inſtinct als durch vollbewußte Einſicht Meiſter des Balladenſtyls im Geſange.

Dieſe Bemerkungen genügen vielleicht um darzuthun, welche große das Maß des Liedvortrages weit überſchreitende Vortragskunſt die Ballade erfordert und welche bedeutende Anſprüche ſie auch an den Componiſten ſtellt. Wenn viele unſerer beſten Tondichter keine oder nur vereinzelt Balladen ſchrieben und ſchreiben, ſo liegt das eben daran, weil zu ihren Zeiten die Ballade als germaniſche Kunſtgattung noch nicht aus ihrer Unterdrückung durch

den romaniſchen Geiſt erſtanden war oder weil ihnen die ſpecifiſche Begabung zur Balladencompoſition fehlte. Loewe freilich, der hatte ſie, aber ſeine Werke drangen nur mühſam durch, weil Sänger fehlten, die ſie entſprechend hätten interpretiren können.

Geradezu frivol erſcheint es aber, wenn die Ballade gar als eine „überlebte Gattung“ bezeichnet wird, für die im „modernen Muſikleben“ kein Platz mehr ſei. Das heißt doch frei nach Hegel das Beſtehende einfach darum, weil es beſteht für vernünftig und zum Geſetz für unſer Thun erklären. Gerade der Umſtand, daß die Tagesmode die Balladenpflege nicht begünſtigt, legt uns die Pflicht auf, um ſo eifriger auf eine Beſſerung dieſes Zuſtandes hinzuwirken. Kann denn überhaupt eine Kunſtgattung ſich überleben? Manieren, Ausdrucksformeln — ja. Aber Gattungen? Nimmermehr. Lied, epiſcher Vortrag und dramatiſches Spiel gehören zu den ewigen, gleichberechtigten Ausdruckskategorien der Menſchheit, entſpringen Urbedürfniſſen des menſchlichen Geiſtes und können darum niemals im eigentlichen Sinne veralten, ſondern ſind, wenn eines von ihnen infolge äußerer Verhältniſſe zeitweilig auch zurückgedrängt war, immer wieder fähig, neu aufzuleben, ſobald ein bedeutender Künſtler ſich ihrer bemächtigt und begabte Sänger ſie auf die richtige Weiſe interpretiren. Und darum rufen wir den wackeren Streitern für das gute Recht der Muſikballade im öffentlichen Concertleben freudig zu: ſtrebt und kämpft mit Muth und Zuverſicht weiter, es iſt keine Siſyphusarbeit, die ihr verrichtet, ſondern eine, der in hoffentlich nicht zu ferner Zeit der Lohn eines ſchönen, wichtigen Erfolges winkt.

Miſchkunſt.

(1898.)

Die „Ueberwindung Wagners“ iſt nun ſchon ſeit manchem lieben Jahr die unverhohlene Sehnſucht unſerer Componiſten und Aeſthetiker. Welch ein Probiren und Speculiren, um dem zwingenden Bann zu entfliehen, und immer vergebene Müh'! Denn auf Schritt und Tritt klirrt die Kette, womit der Uebermächtige die Epigonen an ſich gefeſſelt hält, ja ſie klirrt um ſo vernehmlicher und lauter, je mehr ſich jene dagegen ſträuben oder krampfhaft ſtreben, ſich loszureißen.

Freilich liegt die Sache in Wahrheit nicht ſo ſchlimm, wie's den äußeren Schein hat. Wenn die Operncomponiſten von heut aus dem Wagnerſtyl nicht heraus können, ſo mögen ſie eben drin bleiben. Es muß ja nicht immerzu fortgeſchritten und Umſturz getrieben werden, es quillt neues Leben nicht nur aus Ruinen. Grillparzers Maxime: „habe Talent und ſchreib' was du willſt“ läßt ſich in gewiſſem Sinne auch dahin erweitern „ſchreib', *wie* du willſt“, meinetwegen Bachiſch, Mozartiſch, Schumanniſch,

Lisztisch, also auch Wagnerisch. Aber eigenes Talent muß vorhanden sein, Talent, das dermaßen zu interessiren, das so weit zu fesseln vermag, daß man vergißt, den Styl zu untersuchen, in dem es sich ausspricht. Kommt dann schließlich einmal nach den Talenten das Genie, kommt eine schöpferische Kraft allererſten Ranges, die selbst wieder Schule macht, so ist der Zauber ganz von selbst gelöst und eine neue Aera angebrochen.

Diejenigen, so den Fortschritt um jeden Preis vertreten und Wagners Kunstwerk als Durchgangs- und Entwicklungsstadium der Species „Oper" betrachten, sind durch die fruchtlosen Versuche der besten Künstler unserer Tage, über Wagner hinauszukommen, jetzt allerdings in nicht geringer Verlegenheit. Aber wie, wenn Wagners Kunstwerk — rein formal betrachtet — bereits der Gipfel einer Entwicklung, etwas in sich Vollendetes wäre, so daß jeder Wunsch nach Vervollkommnung eitel hieße, und jeder Versuch zur Umbildung nothwendigerweise eine Verschlechterung des wunderbaren künstlerischen Organismus nach sich ziehen müßte? Dieser Ansicht bin ich auch in der That und werde darin nicht durch blinde Schwärmerei, sondern durch jedes neuerliche, kritische Studium der Wagnerschen Kunst sowie durch jede Vergleichung Wagners mit seinen begabtesten Nachfolgern bestärkt. Zugegeben, daß diese mitunter in dem Aufwand der Mittel einerseits und anderseits vielleicht in der feinen Verzweigung des orchestralen Stimmengeäders noch über ihn hinausgegangen sind, so ist dies doch vom musikdramatischen Standpunkt, wo die innere psychologische Folgerichtigkeit der Entwicklung, die Wahrhaftigkeit des gesanglichen Ausdrucks, die überzeugende Kraft der Charakteristik, die geschlossene Einheit

der Stimmung und die Gliederung des architektoniſchen Aufbaus in Frage kommen, belanglos. In allem Weſentlichen haben ſich die Beſten der Gegenwart dem großen Meiſter nur eben in ihren Höhepunkten genähert.

Die Schneekoppe iſt an und für ſich gewiß ein ſtattlicher Berg; aber unanſehnlich erſcheint ſie, ſobald man ſie neben den Ortler rückt. Wir verkümmern uns eigentlich ſelbſt die Freude an unſern jungen Tondramatikern, indem wir ſie ebenſo unaufhörlich wie unwillkürlich an dem Heros Wagner meſſen. Der Menſch der Gegenwart, namentlich der muſikaliſche, verfügt über einen ganz außerordentlichen Scharfſinn, um Analogien zwiſchen zwei Kunſtwerken zu entdecken, und da Wagners Tondramen ſo ziemlich alle menſchlichen Empfindungen, Verhältniſſe und Geſchicke umſpannen, ſo kann es nicht fehlen, daß unſer Gedächtniß zwiſchen ihnen und den Arbeiten ſeiner Jünger Aehnlichkeiten herausfindet, die, mögen ſie nun auf platter Nachahmung oder auf bloßem Zufall beruhen, den reinen Genuß verkümmern.

Frühere Zeiten mögen darin naiver und harmloſer geweſen ſein, zumal eben jeder neue Meiſter in der Regel einen bedeutenden Fortſchritt nach irgend einer Richtung mitbrachte, ſo daß die Verſuchung, Parallelen zu ziehen, an die von den neuen Eindrücken völlig in Anſpruch genommenen Hörer gar nicht herantrat. Mit einem ſolchen, die Aufmerkſamkeit auf ſich lenkenden Fortſchrittsmoment haben uns aber die Neuſten noch keineswegs aufwarten können und, wie geſagt, ich glaube auch nicht, daß ſie's auf dem bisherigen Wege jemals thun werden, eben weil das Wagnerſche Kunſtwerk in ſeiner Art ein Non plus ultra der Vollkommenheit darſtellt.

Unſern modernen Fortſchrittsapoſteln und Entwicklungsäſthetikern würde angeſichts dieſer betrübenden Folgerung leichter ums Herz, wenn ſie ſich von dem Lehrſatz freimachen könnten, daß aller Fortſchritt auf jeden Fall durch Wagner hindurchführen müſſe. Iſt denn Wagners Styl, ſo vollendet er iſt, der Styl überhaupt oder iſt er nur einer neben andern? Giebt es eine Vielheit gleichberechtigter dramatiſcher Ideale? Wer es über ſich gewinnt, dieſe letzte Frage zu bejahen, iſt damit zugleich über die allerärgſte Schwierigkeit hinaus.

Nimmt man nämlich eine Vielheit künſtleriſcher Gattungsideale an — und das thut doch im Grunde Jeder, der Aiſchylos neben Shakeſpeare, Bach neben Beethoven, Rafael neben Dürer zu genießen weiß — und ſtellt man ferner feſt, daß eines der möglichen dramatiſchen Ideale durch Wagner verwirklicht wurde, ſo handelt ſich's nur mehr darum, wie etwa ein anderes Ideal, das noch der Erfüllung wartet, beſchaffen ſein könnte, damit wir es erkennen und mit allen Kräften unſeres Geiſtes danach ringen.

In den erſten Anfängen der Dramatik kamen Wort, Ton und Geberde bald abwechſelnd, bald in verſchiedenen Verbindungen zuſammenwirkend als künſtleriſche Grundelemente zur Verwendung. Im weiteren geſchichtlichen Verlauf zeigt ſich ſodann das Beſtreben, dieſe Elemente zu einem einheitlichen Styl zu verſchmelzen, ein Beſtreben, das ſchließlich in Wagners Muſikdrama gipfelt. Wer jetzt ein neues Ideal erreichen will, darf ſich nicht mehr in dieſer zum Abſchluß gelangten Richtung bewegen, es nicht eclectiſch aus dieſen oder jenen Phaſen der Entwicklung zuſammenſetzen, ſondern muß wieder bis zu den

Anfängen zurückschreiten, und nachdem er die gegebenen Möglichkeiten erwogen, von da aus einen selbstständigen Weg einschlagen. War das Ziel des bisherigen Verlaufes das einheitliche, stylisirte, das von A bis Z gesungene, musicirte oder gesprochene Drama, so ist daneben eine andere Bahn wohl denkbar. Ich meine, eine Bahn, auf welcher der Wechsel von Musik, Mimik und Rede zum stylbildenden Princip genommen, bewußtvoll ausgebildet und eine Kunstform hervorgebracht würde, deren allerdings unvollkommenes Muster uns das Singspiel giebt. Nur daß alles, was da theils naiv, theils roh, theils conventionell geschieht, nunmehr mit sicherer Technik, feinem Kunstsinn und von Fall zu Fall individualisirend gestaltet werden müßte. Kenner des zeitgenössischen Kunstgetriebes wissen, daß Humperdincks und Thuilles letzte Bühnenwerke von einer verwandten Tendenz getragen wurden. Wenn diese Tendenz unsern Aesthetikern nicht sofort und allgemein einleuchtete, so lag das vielleicht hauptsächlich daran, daß die beiden Tonkünstler mit fertigen, nicht aus der Anschauung ihres dramatischen Ideals und seinen Bedürfnissen herausgeschaffenen Wortdichtungen zu arbeiten hatten.

Die Versuche, das musikalische Drama durch Heranziehung von Stoffen aus dem Volksleben der Gegenwart neuschöpferisch zu beleben, sind vorläufig an dem Umstande gescheitert, daß diese Handlungen sich nicht vollständig in Musik auflösen ließen, daß ihre nothwendige Realistik mit dem im Grund idealen Wesen der Tonkunst in harten Widerspruch gerieth. Aber auch bei anderen, sogar bei romantischen Stoffen widerstrebte die gänzlich musikalische Durchführung des Dramas trotz aller stylistischen Theorien

dem künſtleriſchen Feingefühl, und dieſes mag dann auch die beiden von Wagner her kommenden Componiſten Humperdinck und Thuille beſtimmt haben, aus ihren Texten nur eine Anzahl von Scenen mit Muſik zu verſehen und dieſe, je nach der Beſchaffenheit, für Geſang oder melodramatiſchen Vortrag einzurichten. Sie berührten ſich dabei merkwürdigerweiſe mit Anſchauungen, die man ſonſt namentlich bei conſervativen Muſikern, z. B. im Brahmsſchen Kreiſe, gehegt hat. „Vor allem ſchien ihm das Durchcomponiren der ganzen dramatiſchen Unterlage unnöthig, ja ſchädlich und unkünſtleriſch," berichten Widmanns Erinnerungen an Brahms (Berlin, Paetel). „Nur die Höhenpunkte und diejenigen Stellen der Handlung, bei denen die Muſik ihrem Weſen nach wirklich etwas zu ſagen finde, ſollten in Töne geſetzt werden. So gewinne einerſeits der Librettiſt mehr Raum und Freiheit zur dramatiſchen Entwicklung des Gegenſtandes, anderſeits ſei auch der Componiſt unbehinderter, ganz nur den Intentionen ſeiner Kunſt zu leben, die doch eigentlich am ſchönſten erfüllt würden, wenn er in einer beſtimmten Situation muſikaliſch ſchwelgen und z. B. in irgend einem jubelnden Enſemble ſo zu ſagen ganz allein zum Worte kommen könne. Dagegen ſei es eine für die Muſik barbariſche Zumuthung, einen eigentlichen dramatiſchen Dialog durch mehrere Acte hin mit muſikaliſchen Accenten begleiten zu ſollen." Mögen dieſe Anſchauungen auch dem falſchen, ja im Grunde frivolen Princip entſpringen, daß der Text nicht viel mehr als einen Vorwand für die Expectorationen des Tondichters ausmache: als Zeugniſſe für das Mißliche des unbedingten, grundſätzlichen Durchcomponirens verdienen ſie jedenfalls Beachtung.

Aber da zetern die wagnerianiſchen Schulmeiſter über das in ihr beſchränktes Syſtem nicht recht ſich einfügende Singſpiel Ach und Wehe! „Reaction“ ſchreien die Einen, „Stylmiſchung“ die Andern und glauben mit dieſen Schlagworten ſchon etwas bewieſen zu haben. Sie verdunkeln dabei den Sachverhalt, als ob es ſich um ein Entweder-Oder mit ausgeſchloſſenem Dritten handle, als ob ein in *dieſem* Sinne nichtſtyliſirtes Kunſtwerk darum ſchon ſtyllos in *jedem* Sinne ſein müßte, als ob der mannigfaltige Styl neben dem einheitlichen keine Berechtigung hätte. Jenem mannigfaltigen Styl gehören Kalidaſa, die griechiſchen Tragiker, Shakeſpeare, die Spanier, Mozart, Beethoven und Weber an, dem einheitlichen die jüngere attiſche Komödie, der franzöſiſche Klaſſicismus, Gluck, das moderne Wortdrama und Wagner. Woraus hervorgeht, daß der Zwieſpalt nicht etwa neueſten Datums iſt, ſondern von altersher zwiſchen den erlauchteſten Meiſtern vorhanden war, daß wir, was im beſondern das Geſangsdrama anbelangt, den jetzt vorwaltenden Geſchmack am Einheitſtyl vor allem der Gewalt des Wagnerſchen Genius verdanken, der indeſſen den Miſchſtyl wohl zurückdrängen, aber doch nicht ein für allemal beſeitigen konnte. Abgethan und überlebt werden Moden, nicht Kunſtſtyle, die aus einem inneren, bleibenden künſtleriſchen Bedürfniß hervorgehen, die regelmäßig immer dann als Fortſchritt wieder auftreten, wenn ihr gerade herrſchender Gegenſatz zur Schablone verknöchert und unfruchtbar geworden iſt.

Es liegt mir natürlich fern, unſerer dramatiſchen Muſe den Miſchſtyl oder, ſchärfer ausgedrückt, den Wechſelſtyl nun als alleinſeligmachendes Univerſalrecept verſchreiben zu wollen. Gewiß werden auch auf dem Boden des

ſtyliſirten Bühnenſpiels, namentlich auf deſſen heiterem Felde, wie Humperdinck und Urſpruch beweiſen, noch ſchöne Blüthen zu pflücken ſein. Mir lag diesmal nur daran, die Fortſchrittsfreunde darauf hinzulenken, ob der Fortſchritt, deſſen ſo heiß erſehnte, feſtliche Ankunft ſie unverwandt von den mächtigen Gipfeln des Wagnerſchen Kunſtwerks erwarten, nicht von einer andern Seite in aller Stille herankommt, aus den ſo wenig beachteten, freundlichen Niederungen des Singſpiels. Man muß ſich nur davor hüten, dieſes „Kunſtwerk der Zukunft“ jetzt ſchon dort ſehen zu wollen. Seine Saat keimt erſt, und wir thäten ſehr unrecht, wollten wir ſeinen Werth nach den Ernten der früheren Jahre in jenen Feldern einſchätzen.

Melodramatiſches.

(1897/98.)

Seit einem Jahr etwa beunruhigt das für lang ſchon todt gehaltene Melodram wieder wie ein Schreckgeſpenſt die Muſikwelt. Es hat nichts gefrommt, daß man alle Bannformeln der äſthetiſchen Zauberbücher der Reihe nach dagegen aufſagte, ſelbſt das Weihwaſſer der Geſammelten Schriften Richard Wagners ſcheint hier mit ſeiner Wunderkraft zu verſagen. Denn bald dort, bald da, in verſchiedenen Geſtalten taucht der abgeſchiedene Geiſt wieder auf und heiſcht ſeine Anerkennung als daſeiendes und daſeinsberechtigtes Weſen, oder doch eine Beſchwörung mit wirkſameren Sprüchen, als die man bis jetzt dagegen verſuchte. Der bisher triftigſte Einwand, der ſich gegen die „Gemiſchtheit“ des melodramatiſchen Styles kehrte, bedurfte den veränderten Verhältniſſen gegenüber ſeinerſeits erſt der Begründung, aber Niemand nahm ſich die Mühe, ihn zu erbringen.

Schlägt man in den landläufigen Muſiklexicis nach, ſo findet man den Artikel Melodram auffallend ſtief-

mütterlich bedacht. Von ihm zu ſprechen, iſt offenbar Verlegenheit. Kein Hinweis auf ſonſtige Erörterungen dieſes Gegenſtandes, etwa in einem Specialwerk; nur ein paar dürftige, vielfach ſogar unrichtige hiſtoriſche und äſthetiſche Notizen, die über die merkwürdige Thatſache, daß man immer wieder auf dieſes ſo und ſo oftmals überwundene Genre zurückkommt, beinahe ängſtlich hinweghuſchen, geſchweige denn erſt eine Erklärung zu bieten ſuchen. Unter dieſen Umſtänden erſcheint es, um zu einem objectiven Standpunkt der Beurtheilung zu gelangen, gewiß wohl angezeigt, zunächſt einen kurzen Ueberblick über die Geſchichte der melodramatiſchen Gattung zu gewinnen, deren eingehende Darlegung des wiſſenſchaftlichen Bearbeiters noch immer harrt. Bis dahin wird die folgende natürlich noch recht unvollſtändige Skizze vielleicht nicht unwillkommen ſein.

1.

Das melodramatiſche Princip iſt nicht aus Urformen menſchlicher Kunſtbethätigung hervorgegangen, ſondern die ganz perſönliche Erfindung eines einzelnen Mannes, des geiſtvollen Pariers Archilochos um 700 v. Chr. Er pflegte ſeine jambiſchen Spott- und Rügelieder zum Theile ſingend, zum anderen Theile ſprechend vorzutragen und begleitete die Rede mit einem eigenen Saiteninſtrument (Klepſiambos). Dieſe dramatiſche Vortragsweiſe (*παρα' τὴν χορδὴν λέγειν*) hieß Parakatalogé (Beirede) und diente ihm vermuthlich dazu, um die Pointen der Gedichte ſchärfer und lebhafter herauszubringen, als es in der gedehnten Singweiſe jener Zeiten anging. Auf dieſen zwiſchen Geſang und Beirede abwechſelnden Vortrag griffen nach Plutarchs Schrift „Ueber die Muſik“ (Kapitel 28) die

griechiſchen Tragiker zurück und bedienten ſich ſeiner namentlich im Dialog. Als Begleitinſtrument diente neben dem Saitenſpiel, wie eine Stelle bei Xenophon (Sympoſion IV, 3) ausdrücklich bezeugt, die Flöte. Auch die Einzelreden der Choreuten im Einzugslied (Parodos) und im Enſemble (Kommos) waren vielfach melodramatiſch behandelt, ja man ſcheint den Uebergang von Parakataloge in Recitativ und vollen Geſang abſichtsvoll nach dem Maße der dramatiſchen Steigerung durchgeführt zu haben. Die Griechen empfanden nach dem Zeugniß des Ariſtoteles (Muſikprobleme 19, 6) die melodramatiſche Kunſt als beſonders tragiſch, und das mag mit ein Grund geweſen ſein, daß ſie ihr in der Komödie nur ſelten Raum gaben. Aber auch im Trauerſpiel verlor ſie gegenüber der unbegleiteten Declamation an Boden, wohl darum, weil ſie den Muſikern zu wenig Gelegenheit bot, ihre Virtuoſität zu entfalten. Später gewann ſie übrigens ein neues Feld, da ihr Κρεκος in dem mittlerweile zur Cantate fortgebildeten Dithyrambos Aufnahme gewährte.

Mit dem Untergang der griechiſchen Kunſtmuſik verſchwand auch die Parakataloge, die in der Volkskunſt niemals Wurzel gefaßt hatte, und mußte im 18. Jahrhundert erſt wieder erfunden werden. Das ſchließt ein Vorkommen des „Redens zur Muſik“ namentlich im Drama allerdings nicht aus, nur daß es ſich als etwas zufälliges, durch die Situation Gegebenes herausſtellte, wie in der bekannten Scene des Shakeſpeareſchen „Kaufmanns von Venedig“, wo Lorenzo ſeiner Jeſſica zum Spiel der Muſikanten die „ſüße Macht der Töne“ rühmt. (Vgl. auch „Die beiden Veroneſer“, II. Aufzug, 2. Scene. „Romeo und Julie“, I. Aufzug, 5. Scene.)

Als beſonderes Genre erſcheint das Melodrama — der Name begegnet auch früher als allgemeine Bezeichnung für Opern und Bühnenſtücke mit Muſik — zuerſt wieder bei Jean-Jacques Rouſſeau, und es iſt wichtig zu wiſſen, wie er darauf kam. In ſeiner berühmten „Lettre sur la musique française“ (1753) hatte er nachzuweiſen geſucht, daß die franzöſiſche Sprache zum wahrhaft muſikaliſchen Gebrauche unfähig ſei und erſann nun dem zu Folge „eine Gattung von Drama, in dem der Text und die Muſik, anſtatt zuſammen zu gehen, ſich nach einander vernehmen laſſen und worin die geſprochene Phraſe durch die muſikaliſche auf eine gewiſſe Art angezeigt und vorbereitet wird.“ Als erſtes Beiſpiel dieſer Gattung ſchrieb er 1762 den „Pygmalion“, der 1771 mit einer ausführlichen Inſtruction für den Komponiſten im Druck erſchien. Aber ausdrücklich erklärte er das Melodrama als einen „Nothbehelf für die Franzoſen“ und geſtand unumwunden, daß dieſe Verbindung der declamatoriſchen mit der muſikaliſchen Kunſt nur unvollkommen die Wirkung des wahren Recitativs hervorbringe, daß feingebildete Ohren immer unangenehm von dem Contraſte berührt würden, welcher zwiſchen der Sprache des Schauſpielers und der des begleitenden Orcheſters herrſcht. „Aber ein empfindungsfähiger und einſichtiger Schauſpieler nähert den Ton ſeiner Stimme und den Accent ſeiner Declamation dem an, was die Muſik ausdrückt, und er miſcht dadurch jene ſich fremden Farben dergeſtalt, daß der Hörer die Unterſchiede nicht zu bemerken vermag, und ſo wäre dieſes Werk eine mittlere Gattung zwiſchen der einfachen Declamation und dem wirklichen Melodrama (Oper), deſſen Schönheit es nie erreichen wird.“ (Oeuvres VI. 226 f.)

Rouſſeau ſelbſt hat ſeine Idee nur dichteriſch ausgeführt. Als ſein Werk am 30. Oktober 1775 in Paris zum erſtenmal gegeben wurde — frühere Privataufführungen dürften Vorträge ohne Begleitung geweſen ſein —, ſpielte man eine Muſik dazu, die ein Lyoner Dilettant Namens Coignet dafür geliefert hatte. Rouſſeau bezeichnete ſie allerdings als eine „komiſche Abſurdität,“[1]) aber dem Publikum gefiel ſie ungemein und es bedurfte mehrerer Jahre, ehe die beſſere von Baudron (1780) neben ihr durchdrang. Die neue Kunſtform machte ſogleich Schule und „wurde unendlich oft von den Franzoſen angewendet, bis ſie zuletzt auf den Boulevardtheatern von Paris einer gar argen Entartung anheimgefallen iſt.“ (Janſen, Rouſſeau als Muſiker. Berlin 1884. S. 291—321.)

Früher noch als in Frankreich beeilten ſich deutſche Muſiker den Rouſſeauſchen Text nach ſeinen Anweiſungen zu componiren. Schon 1771, faſt unmittelbar nach dem Erſcheinen der erſten Ausgabe in Lyon kam bei J. Kurzböck in Wien ein Nachdruck heraus mit angehängter deutſcher Überſetzung, wovon im folgenden Jahr eine zweite Auflage erſchien, die auch die bisher unveröffentlichte Inſtruction für den Muſiker brachte. Darnach wurde der Text ſogleich mit einer (verloren gegangenen) Muſik von Aſpelmaier in Wien aufgeführt. 1777 folgte Schweitzer und 1780 Georg Benda, der mittlerweile die Rouſſeauſchen Gedanken bereits mit glänzendem Erfolg an anderen Dichtungen verwirklicht hatte.[2])

Georg Benda, ſeit 1750 Kapellmeiſter am Gothaer Hoftheater, ſoll nach der muſikhiſtoriſchen Legende

[1]) Coignets Behauptung, er habe die Muſik zum „Pygmalion“ über Rouſſeaus directe Aufforderung und nach ſeinen Intentionen

das Melodrama „ohne die geringſte Kenntniß von Rouſſeaus Unternehmen“ geſchaffen haben. Angeregt wurde er dazu durch die Schauſpielerin Brandes, der man dieſe Unbefangenheit nicht ſo ohne Weiteres einräumen kann wie dem menſchenſcheuen, um die Vorkommniſſe der Außenwelt nur wenig bekümmerten Benda. In den zehn Jahren, die zwiſchen der Dichtung des „Pygmalion“ und ſeiner Veröffentlichung durch den Druck lagen, hatten viele Leute von ſeiner Exiſtenz Kunde erhalten, Rouſſeau hatte es einzelnen ſeiner vielen, zu ihm pilgernden Verehrer wie z. B. dem jungen Kirchberger aus Bern vorgeleſen, ſchon 1765 ſollte es in Straßburg eine Aufführung erleben, die allerdings ins Waſſer fiel, 1770 theilte er es ſeinen Lyoner Freunden mit und durch dieſe erhielt nicht nur Coignet, ſondern auch Melchior Grimm, der deutſche Fürſtenhöfe, vor allem den zu Gotha, mit Nachrichten über Pariſer, insbeſondere künſtleriſche Tagesereigniſſe verſorgte, ſogleich Abſchriften ſowie Andeutungen über die von Rouſſeau geplante Mitwirkung der Muſik. „Sie wiſſen bereits, daß Pygmalion nicht ſingt, ſondern daß er ſpricht und recitirt und daß die Muſik nur verwendet wird, um die Rede des Schauſpielers durch verſchiedene Ritornelle zu unterbrechen und um ſeine Action ebenſo wie die verſchiedenen Erregungen, von denen er ergriffen wird, auszudrücken“ — ſchrieb Grimm Mitte

---

geſchrieben, ja von ihm ſogar zwei kleine Sätze beigeſteuert erhalten, erweiſt ſich als unglaubwürdig (Janſen a. a. O.).

[2]) Vgl. zu den folgenden Abſchnitten die Aufſätze von E. Schmidt „Goethes Proſerpina“. (Seufferts Vierteljahresſchrift I.) und A. Köſter „Das lyriſche Drama im 18. Jahrhundert“ (Preußiſche Jahrbücher, Bd. 68).

Januar 1771 mit Übersendung des handschriftlichen Textes, und es liegt nichts näher, als daß Frau Brandes auf diesem Wege von Rousseaus Idee erfahren hat. Bildeten doch die Nachrichten vom Pariser Musikschauplatz das Lieblingsgespräch der höfischen Kreise und das Beispiel Goethes[1]) bezeugt, daß die Korrespondenzen Grimms nicht blos in den Händen der unmittelbaren Empfänger blieben. Da die Brandes im Grunde unmusikalisch war,[2]) so mußte ihr ein Genre hochwillkommen sein, das, ohne ihren Tonsinn streng in Anspruch zu nehmen, die Wirkung ihres seelenvollen Organs und ihrer edlen Mimik durch den Zauber der Musik zu steigern gestattete.. So ließ sie sich denn 1772 von ihrem Gatten, Joh. Chr. Brandes, noch während ihres Engagements in Weimar, ein Melodrama „Ariadne auf Naxos" schreiben, das der dortige Kapellmeister Anton Schweitzer zur Composition erhielt. Rousseaus Instruction hat ihm dabei schon als Richtschnur gedient, wie eine Briefstelle Großmanns an Knebel (vom 12. August 1772) darthut.[3]) Ehe er aber seine Arbeit vollendet hatte, erhielt er vom Hofe den Auftrag, Wielands „Alceste" in Musik zu setzen und übertrug nun die schönsten Stellen der „Ariadne" in die bestellte Oper.

Das verwaiste Ariadne-Buch legte das Ehepaar Brandes, als es mit der Seylerschen Truppe 1774 nach Gotha übergesiedelt war, Georg Benda vor. Das musi-

---

[1]) Goethe, Hempel 1812. I. S. 331.

[2]) Gerber, Neues Lexikon der Tonkünstler.

[3]) „Schweitzer ist ein sehr geschickter Tonkünstler. Jetzt setzt er „Ariadne auf Naxos" in Musik. Es ist nach dem Rousseau dialogisirt und sehr fähig, die Geschicklichkeit eines Tonkünstlers zu beschäftigen." (Knebels liter. Nachlaß II.)

kaliſche Problem, bei deſſen Durchführung auch Gotter und Engel zu Rathe gezogen wurden (Schillings, Lexikon I.) und vielleicht ſchon die Rivalität mit Schweizer, ſpornten Benda ebenſo ſehr an, als ihn die eigenthümlichen ſchauſpieleriſchen Fähigkeiten der Brandes inſpirirten. Am 27. Januar 1775 fand die Erſtaufführung ſtatt, alſo faſt ein Jahr bevor Rouſſeaus „Pygmalion“ in Paris vor der Öffentlichkeit erſchienen war. Dieſer Umſtand hat gewiß viel dazu beigetragen, Benda den Ruhm der Selbſtändigkeit ſeiner „Erfindung“ zu ſichern, und in einem gewiſſen Sinne kommt ſie ihm auch zu. Denn, richtig betrachtet, war er von Rouſſeau eben nur mittelbar angeregt, deckte ſich ſein Ergebniß nur ſcheinbar mit jenem, worauf der franzöſiſche Künſtler abzielte. Rouſſeau wollte die Muſik nur zu dem Zwecke eintreten laſſen, um die Uebergänge in den wechſelnden Stimmungen Pygmalions, die ſich durch die Sprache nicht wiedergeben ließen, auszudrücken bezw. die Pantomime des Schauſpielers zu begleiten. Eine ſolche Aufgabe war dem Componiſten der „Ariadne“ von vornherein durch den Text nicht geſtellt. Darum „bereitet er nicht auf das Kommende vor, ſondern illuſtrirt die eben geſprochenen Worte,“ iſt ſeine Muſik der Nachklang der durch den vorausgehenden Satz geäußerten Empfindungen, beſteht ſie nicht aus überleitenden Zwiſchenſpielen, ſondern aus kurzen, aber ausdrucksvollen Inſtrumentalphraſen. Der Erfolg, den Benda und Frau Brandes erzielten, wird am beſten dadurch illuſtrirt, daß ſich die Rivalin der Letzteren, Frau Seyler, ſogleich eine Konkurrenzrolle, „Medea“ von Gotter, ſchreiben ließ, die mit Bendas Muſik 1778 herauskam, und daß eine Flut von Melodramen der verſchiedenſten Verfaſſer und

Componiſten ſich über die deutſchen Bühnen ergoß. Benda ſelbſt erreichte ſeine beiden Erſtlinge nur noch mit dem „Pygmalion“ (1780), während ſein letztes Melodrama „Almanſor und Nadine“ (Wien 1802) trotz eines Aufgebots von Arien und Chören abfiel. Die „Ariadne“ und „Medea“ aber wurde ins Franzöſiſche [1]) und Italieniſche überſetzt und am 20. Juli 1781 ging die erſtere unter ſeiner Direction im italieniſchen Theater zu Paris unter vielem Beifall in Scene.

Den überſchwänglichen Berichten der Zeitgenoſſen über die Bendaſchen Melodramen, „wo das Orcheſter gleichſam den Pinſel in der Hand hält, diejenigen Empfindungen auszudrücken, welche die Declamation des Acteurs beſeelen,“ entſpricht die Statiſtik der Aufführungen. „Ariadne“ wurde in den Jahren 1776—1833 nicht weniger als 76mal, „Pygmalion“ von 1797—1835 immerhin 36mal allein am Berliner königlichen Theater gegeben (Tappert, Kl. Journal 4. April 98). Als Zeugniſſe der großen Wirkung ſeien nur die Aeußerungen Schubarts,[2]) Gerbers [3]), Zelters [4]) und aus der ſpäteren Zeit die weniger beachteten, von Fouqué [5]) hervorgehoben.

---

[1]) Eine franzöſiſche Proſa-Ueberſetzung von Dubois verzeichnet der Opern-Dictionaire von Clement-Larouſſe. S. 48.

[2]) Schubart, Geſ. Schriften V. S. 120. „Benda ... einer der erſten Tonſetzer, die jemals gelebt haben — einer der Epochemacher unſrer Zeit... In ſeinen Melodramen ſind die Gedanken und Empfindungen des Dichters ſo ganz durch die Muſik ausgedrückt, daß auch der geizigſte Hörer befriedigt vom Parterre oder aus der Loge geht“ ꝛc.

[3]) Gerber, Lexikon der Tonkünſtler. I. Artikel Benda. „Wem iſt nicht bei Anhörung der „Ariadne auf Naxos“ Furcht

„Wer vermag den Zauber der Poeſie nachzutönen, als nur durch neue, ihm von der Muſe beſchiedene Hervorbringungen? Und der damals nur mäßig erhellte Schauſpielſaal — keine ſpäterhin ſo vielfach geſehene glänzende Erleuchtung hat je mir die Schauer dieſes Helldunkels erſetzen mögen — das Stimmen der Inſtrumente im Orcheſter, ebenſovielen myſtiſchen Echorufen vergleichbar, die mehr und mehr ſtill anwachſende Zahl der Zuſchauer, die im Proſcenium aufleuchtenden Lampen, dahinter der wie von geheimnißreichen Zuglüften, aus einer unbekannten Welt hereinwehend, wallende Vorhang! Endlich der feierlich beginnende Chor der Inſtrumente: „Merkt auf!“ dazwiſchen Gänge feſtlicher Heiterkeit, wiederum überwogt von den Dräuungen tragiſchen Rachegerichts. In der That hat ſich Benda in dieſem Melodrama als gewaltiger Tönemeiſter bewieſen ... Freudig hörte ich nun den feſtlichen Hochzeitsmarſch heranklingen und ſahe den kriegeriſchen Feſtzug über die Bühne dahinwallen. Dieſe Klänge gehören noch immer zu dem Prachtvollſten, welches die Muſik mir je geboten hat. Eine Zeitlang war die Melodie aus meinem Gedächtniß theilweis entſchwunden und öfters empfand ich eine wahre Sehn-

---

und Freude, Beben und Entſetzen angekommen? Wer iſt nicht aus ſich ſelbſt geſetzt worden?“

[4]) Briefwechſel mit Goethe II, 41. Zelter war auf Rouſſeaus Gedicht ziemlich ſchlecht zu ſprechen, meinte aber doch bezüglich der Muſik: „Das Natürlichſte lag ſo nahe, daß es der Componiſt aus lauter Inſtinkt ergriffen hat, wodurch das Werk ſich dennoch ſehen und hören läßt“ (Briefwechſel II, 41).

[5]) Lebensgeſchichte des Baron de la Motte Fouqué. Aufgezeichnet durch ihn ſelbſt. Halle 1840, S. 38 ff., wo er eine Aufführung der „Medea“ als Jugenderlebniß ſchildert.

ſucht darnach. Große Freude, als ich nun endlich in Dresden das Melodrama wieder aufführen ſah, ſchon dem Halbjahrhundert meiner Erdenbahn nahend, zum erſtenmal ſeit jener Knabenentzückung und Gott ſei Lob dafür — noch eben ſo entzückt wie damals.“ Ausführlicher noch verweilt Fouqué in ſeinen „Reiſe-Erinnerungen“ (1823) bei dem Dresdner Erlebniß, dabei wiederum an jenes in ſeinen Knabenjahren anknüpfend. „Und nun die herrliche Muſik, deren Klavierauszug ich bald nachher geſchenkt bekam und nun nicht abließ, bis ich mich ſelbſt begleiten konnte in meiner wüthenden Declamation der Medea. Was mir leider nie recht gelingen wollte, waren die Stellen, wo die Muſik nicht die Pauſen der Declamation füllt, ſondern die Rede begleitet, namentlich die Worte: „O meine Kinder!“ ... Es folgt eine begeiſterte Schilderung der Schröder in der Rolle der Medea. Zum Schluſſe heißt es: „Dem zarten, lebensfrohen Dichter Gotter mag es wohl eine tüchtige Anſtrengung gekoſtet haben, ſich hineinzuringen in dieſe unheimlichen Schlünde des Verbrechens und der Rache. Aber er hat ſeine Höllenfahrt ſieghaft vollbracht. Deshalb konnte auch Benda den kühnen Wanderer mit ſo herrlichen, man dürfte wohl ſagen orpheiſchen Klängen begleiten, die Mächte der Unterwelt bändigend und ſeinem Freund die finſtre Bahn vollenden helfend wie dem Dante Virgilius.“

Vergleicht man dieſe und einige andere ſpäter noch anzuführende Urtheile der Zeitgenoſſen mit dem bagatelliſirenden Hochmut, womit man bei den neuerdings mehrmals verſuchten Ausgrabungen dieſer Werke von dem „vorſintfluthlichen“ Benda ſprach — nur der wackere W. H. Riehl nahm ſich des Mißachteten in den achtziger

Jahren mit Wärme an — so wird man fast wehmüthig gestimmt. Sic transit gloria mundi. Vielleicht würden jene Belebungsversuche günstiger ausfallen, wenn man es statt mit „Ariadne“ mit der „Medea“ wagte. Diese finde ich geradezu bewunderungswerth, mit ihren gehaltvollen Melodien beinahe der Musik unserer Klassiker ebenbürtig. Aber was immer man davon halten mag: Bendas musikgeschichtliche, mittelbar bis auf unsere Tage reichende Bedeutung steht fest. Seine Melodramen sind nicht nur die Wiege jener vielsagenden Instrumentalphrasen, die im musikalischen Drama das „Unaussprechliche“ mittheilen, sondern auch des Erinnerungsmotivs, das Gefühle, Vorgänge und Gestalten beziehungsvoll verbindet, ganz abgesehen von anderen kleinen Anpassungen an dramatische Momente, welche die Musik im Dienste dieses von der Poesie beherrschten Genres gelernt und später für die Oper fruchtbar gemacht hat.

Wer an eine systematische Durchforschung der Melodramen des 18. Jahrhunderts schreitet, wird durch das Schwankende der Terminologie nicht wenig irregeführt. Die Bezeichnungen Melodrama, Monodrama, Duodrama, lyrisches Drama bedeuten keineswegs immer ein Drama mit obligater Musik, geschweige denn eines, wo die Musik zum Wort in ein näheres Verhältniß tritt als das einer bloßen Einlage. Hier kann in jedem Einzelfall nur die Einsicht in die Partitur bezw. den Klavierauszug entscheiden, die, selbst wenn ein solcher erschienen ist, bei der Seltenheit dieser Ausgaben recht erschwert ist. So viel man sieht,[1]) ging in musikalischer Hinsicht eine über die

[1]) Zur vorläufigen Orientirung vgl. Köster und E. Schmidt (a. a. O.). Hier nur einige Notizen, welche das dort Angeführte

Grenzen des Genres reichende Wirkung nur von Benda aus, nicht bloß wegen der Kraft seines Talents, sondern auch in Folge der Vorzüge seines Princips im Vermögen des Orchesters, die „dramatische Geberde" nachzuahmen. Die Gedrungenheit des musikalischen Ausdrucks, welche er anstrebte, blieb eine dauernde Errungenschaft der dramatischen Musik: sie ging auf Mozart über. Statt aber diese Stärken seines Styls zu entwickeln, nahm das Melodrama bald eine andere Richtung. Joh. Fr. Schink, der ihm durch neue größere und nicht blos antike, sondern auch moderne, ja sogar komische Stoffe Mannigfaltigkeit und Bedeutung zu verleihen plante, war in der Praxis schwächer als in der Theorie. Der nach Benda begabteste Melodramatiker aber, Reichardt, führte mit „Cephalus und Prokris" (Text von Ramler, 1778 in Berlin gegeben) das Genre ganz in die Sphäre des Lyrischen. Seine Melodie ist nicht knapp, sondern zerfließend; er will nicht wie Benda die wechselnden Stimmungen sozusagen durch aufzuckende musikalische Blitze erhellen, sondern breite Stimmungsbilder entfalten und den Abschnitten des Dramas geschlossene Musikstücke unterlegen. Dabei mußte der Grundsatz eines Wechsels zwischen Rede und Musik natürlich aufgegeben und die Declamation zur Parakataloge werden.

ergänzen. Schink „Ynkle und Yarico". Duodrama in 2 A. Musik von Fr. W. Rust (aufgeführt 1779 in Berlin). d'Arien „Antonius und Kleopatra". Musik von Joh. Chr. Kaffka (aufgeführt 1779 in Berlin). — Sulzer, Theor. d. sch. Künste. 2. Aufl. III. Leipzig, 1793. S. 602 citirt: „Theseus auf Kreta". Musik von Friedrich Rambach (Leipzig 1791). — C. A. [Chn. Benj.?] Schubert „Andromeda". Musik von Baumgarten (Breslau 1791. Nach Riemann, Opernhandbuch 1776).

In den Text ſelbſt ordnete Reichardt den Bedürfniſſen ſeines Lyrismus unter, ließ Worte und Sätze wiederholen „ſo daß das Ganze den Eindruck einer geſprochenen Arie macht.“ (Köſter a. a. O.)

Die einmal in Fluß gerathene melodramatiſche Bewegung fing an, auch über den Bereich der Bühne hinaus ihre Kreiſe zu ziehen. In Stuttgart, wo das lyriſche Drama am Theater beliebt war, ſchrieb Zumſteeg in den achtziger Jahren melodramatiſche Muſik zu Klopſtocks „Frühlingsfeier“, die nach ſeinem Tode bei Breitkopf & Härtel erſchien. Der Anfang muthet wie eine brockenweiſe zwiſchen den Strophen und Verſen des Gedichtes geſpielte Clavierſonate an. Mit dem Beginn der Naturſchilderung: „Lüfte die mich umwehen“ beginnt auch die Beirede und währt mit geringen Unterbrechungen bis zum Schluſſe. Auch die Muſik ergeht ſich in breiten Tongemälden: zur Darſtellung des Gewitters werden alle Mittel der damaligen Claviertechnik aufgeboten und geiſtvoll verwerthet. Die Motive wiederholen ſich z. B., das des Säuſelns der Lüfte in Str. 13 und 27, das Wehen des Staubes Str. 9 und 15. Auch das „Frühlingswürmchen“ hat ein eigenes Motiv, das — ein hübſches Spiel des Zufalles — jenem ähnelt, womit der „Glühwurm“ in den „Meiſterſingern“ charakteriſirt wird. In der umſtändlichen Breite der Compoſition, in dem Mangel dramatiſcher, ſchlagkräftiger Kürze iſt der geborene Epiker Zumſteeg kaum zu verkennen. Klopſtocks langem Gedicht kam Beides nicht zu Gute. Uebrigens ſteht dieſes Zumſteegſche Muſikſtück nicht vereinzelt in der Muſikliteratur jener Zeiten da. In der 1788 in Kopenhagen herausgekommenen Compoſition der Bürgerſchen Lenorenballade von Fr. L. Aemilius

Kunzen, einem gebürtigen Lübecker, werden nur die Worte der redend eingeführten Perſonen geſungen, die erzählenden Partien aber geſprochen, bald zur Klaviermuſik, bald ohne ſie. Einige Male gehen die geſprochenen Worte ſogar bis zum Geſange weiter (Spitta, Zur Muſik, S. 413).

Beſondere Pflege fand das Melodram außer in Gotha, Berlin und Stuttgart gegen das Ende der ſiebziger Jahre am Mannheimer Theater, wo es namentlich Iffland protegirte. Für dieſes Theater überſetzte 1778 v. Gemmingen Rouſſeaus Pygmalion aufs Neue und dichtete Maler Müller im ſelben Jahre ſeine „Niobe", componirte Danzi ſeine „Kleopatra" (1779). Hier ſchöpfte Abt Vogler ſeine Anregung zu „Lampredo", deſſen Text ihm der Bruder des Satirikers Lichtenberg verfaßte. Hier lernte auch Mozart das Genre kennen und ſchrieb darüber am 12. November 1778 ganz enthuſiaſtiſch an ſeinen Vater: „Ich habe damals hier ein ſolch' Stück 2 Mal mit dem größten Vergnügen aufführen geſehen; in der That, mich hat noch niemals etwas ſo ſurprenirt! Denn ich bildete mir immer ein, ſo was würde keinen Effect machen. Sie wiſſen wohl, daß da nicht geſungen, ſondern declamirt wird und die Muſik wie ein obligirtes Recitativ iſt. Bisweilen wird auch unter der Muſik geſprochen, welches alsdann die herrlichſte Wirkung thut. Was ich geſehen, war „Medea" von Benda. Er hat noch eine gemacht, „Ariadne auf Naxos", beide wahrhaft vortrefflich. Sie wiſſen, daß Benda unter den lutheriſchen Kapellmeiſtern immer mein Liebling war. Ich liebe dieſe zwei Werke ſo, daß ich ſie bei mir führe. Nun ſtellen Sie ſich meine Freude vor, daß ich das, was ich mir gewünſcht, zu

machen habe![1]) Wiſſen Sie, was meine Meinung wäre? Man ſolle die meiſten Recitative auf ſolche Art in der Oper tractiren und nur bisweilen, wenn die Worte gut in der Muſik auszudrücken ſind, das Recitativ ſingen." Und am 18. Dezember des nämlichen Jahres aus Kaiſersheim: „Was das Monodrama oder Duodrama betrifft, ſo iſt eine Stimme zum Singen gar nicht nothwendig, indem keine Note darin geſungen wird, es wird nur geredet; mit Einem Wort, es iſt ein Recitativ mit Inſtrumenten, nur daß der Acteur ſeine Worte ſpricht und nicht ſingt. Wenn Sie es nur einmal am Clavier hören werden, ſo wird es Ihnen ſchon gefallen; hören Sie es aber einmal in der Execution, ſo werden Sie ganz hingeriſſen, da ſtehe ich Ihnen gut dafür; allein einen guten Acteur oder gute Actrice erfordert es." Er ſelbſt ſchrieb 1779 die Oper „Zaide" mit melodramatiſchen Stellen anſtatt der Recitative, gab aber dies Verfahren bei ſeinen ſpäteren Bühnenwerken wieder auf. Wirkte der Einfluß Glucks? Fehlten die guten Acteure und Actricen? Merkwürdig bleibt es, daß er an gewiſſen Stellen der „Zauberflöte" auf melodramatiſche Behandlung ſo ganz verzichtete.

Ein Wandel der Anſchauungen iſt ſchon mit dem Beginn der achtziger Jahre bemerkbar. Schubart freilich hielt das Melodram noch um 1784/85 für „eine große Erfindung" und „herrliche Idee."[2]) Aber nicht nur Mozart, auch andere Verehrer des Genres, z. B. Wieland und Herder[3]) wurden kühl, ja bei manchen ſchlug der

[1]) Bezieht ſich auf die melodramatiſche Muſik zu Gemmingens „Semiramis", die er damals plante.

[2]) Geſ. Schr. V. 121. „Durch ſie iſt die Würde der

einſtige Enthuſiasmus in heftige Gegnerſchaft um. Wie viel dabei das Melodram als beſchränkte Dichtform oder als gemiſchte Kunſtform zum Widerſpruch reizte, iſt im Einzelnen nicht immer erſichtlich. Der Philoſoph Joh. Aug. Eberhard verwarf es als eine rein willkürliche Combination. Die beiden Elemente, die ſich da zu künſt-

---

Declamation auf den äußerſten Gipfel erhoben. Jedes Zeichen der Bewunderung, Ausrufung, Frage; jedes Komma, jeder Ruhepunkt, jeder Strich des Denkens oder der Erwartung; jedes aufbrauſende oder ſinkende Gefühl des Declamators; jede kaum merkliche Verflößung der Rede wird durch dieſe Art der Tonkunſt ausgedrückt. Zuweilen ſtürzt auch die muſikaliſche Begleitung in die Rede ſelber, aber nicht um ſie zu erſäufen, ſondern ſie auf ihren Fluthen zu tragen."

[3]) „Man hat eine Mittelgattung aufs Theater gebracht, da man, getrennt von einander, bald ſpricht, bald geigt, in welcher doch Worte und Töne für einander ſein ſollen. Eine *mißliche* Gattung, die bald widrig werden kann, weil Töne die Worte, Worte die Töne, als unvereinbar mit einander *jagen*. „Warum ſingſt Du nicht, rufe ich der Declamantin oder einem Pygmalion zu, da Dir die Töne nachlaufen?" „Weil ich nicht ſingen, ſondern nur declamiren kann", antworten ſie; und die Kunſt antwortet: „So declamire entweder *ohne* zwiſchenfallende Töne, ſie ſtören mich, indem ich während ihrer entweder *dein Spiel* oder die *Töne* vergeſſen muß und Eins mich vom Anderen wegruft. Oder, wenn Du Dich getraueſt, ſo agire bei fortgehender Muſik, die Deine Empfindungen ausdrückt, *ohne Worte*, d. i. ſei *Pantomim*! Jetzt biſt Du den fliegenden Fiſchen gleich, die in beiden Elementen ihre Feinde finden; Deine Action wird zerſtückt, und die Muſik, ihr vor- oder nachtrillernd, bleibt kraftlos." Dieſe Gattung iſt alſo ein *Miſchſpiel, das ſich nicht miſcht*, ein Tanz, dem die Muſik hintennach, eine Rede, der die Töne ſpähend auf die Ferſe treten." (V. Adraſtea, Hempel 14, 484 f.)

leriſcher Wirkung vereinigen ſollten, ſeien nicht gleichen Charakters.[1])

Goethe freilich ließ ſich durch ſolche Erwägungen in ſeiner Sympathie für das lyriſche Drama nicht ſtören, ſondern huldigte ihm mit ſeiner „Proſerpina", die, ſchon 1770 gedichtet, 1775 mit Karl Eberweins Muſik in Weimar aufgeführt wurde. Er ſelbſt widmete der Aufführung einen längeren Artikel und vergleicht die Muſik darin mit dem See, worauf der künſtleriſch aufgeſchmückte Nachen der Dichtung getragen werde, mit der Luft, „welche die Segel gelind aber genugſam erfüllt und der ſteuernden Schifferin bei allen Bewegungen nach jeder Richtung willig gehorcht." ... „Die melodramatiſche Behandlung (Eberweins) hat das große Verdienſt, mit weiſer Sparſamkeit ausgeführt zu ſein, indem ſie der Schauſpielerin gerade ſo viel Zeit gewährt, um die Geberden der mannigfaltigen Uebergänge bedeutend auszudrücken, die Rede jedoch im ſchicklichen Moment ohne Aufenthalt wieder zu ergreifen, wodurch der eigentlich mimiſch-tanzartige Theil mit dem

---

[1]) Eberhard, Vermiſchte Schriften (Halle 1788). Auszüglich bei Köſter: „Der Schluß: Es giebt begleiteten Geſang, warum nicht auch begleitete Declamation" ſei ebenſo der praktiſchen Erfahrung entgegen wie etwa der: „Es giebt Dreiecke, warum nicht auch Zweiecke." Ein lyriſches Drama ſei wie ein gemaltes Porträt mit einer plaſtiſchen Naſe. Genau ſo ungleichartig ſeien nämlich die Mittel der Darſtellung, welche im lyriſchen Drama gleichberechtigt neben einander ſtehen wollten. Die Muſik ſei an beſtimmte Intervalle gebunden, die geſprochene Rede habe eine unbeſtimmte Modulation; die Muſik ſchreite taktmäßig fort, die Declamation habe willkürliches, ewig wechſelndes Tempo, bald ſchnell, bald langſam. Auch die Zerriſſenheit des Textes wie der Muſik beklagt er bei dieſer unglückſeligen Vereinigung."

poetiſch-rhetoriſchen verſchmolzen und einer durch den andern geſteigert wird. Eine geforderte und um deſto willkommenere Wirkung thut der Chor der Parzen, welcher mit Geſang eintritt und das ganze recitativartig gehaltene Melodram rhythmiſch melodiſch abrundet. Denn es iſt nicht zu leugnen, daß die melodramatiſche Behandlung ſich zuletzt in Geſang auflöſen und dadurch erſt volle Befriedigung gewähren muß." Für die Euphorionſcenen ſeines „Fauſt", der an muſikaliſchen Momenten ſo reich iſt, wünſchte ſich Goethe ausdrücklich melodramatiſche Muſik, „um jenem Flügelflammenleben die einzige eigene Atmoſphäre zu bilden."

Als Goethe ſolchermaßen ſchrieb, hatte das lyriſche Drama als lebendiger künſtleriſcher Faktor längſt ausgelebt. Die vorzüglichen Werke des Genres hielten ſich allerdings noch bis in die dreißiger Jahre auf den Bühnen, nicht ſo ſehr, weil die Form zuſagte, ſondern weil ſie zugleich Paraderollen für Schauſpieler und Schauſpielerinnen darboten. Schauſpieler wie Iffland traten daher auch trotz allen äſthetiſchen Bedenken praktiſch für das Melodrama ein, und Goethe, deſſen Gedanken über Theaterreform ſich bezeichnender Weiſe mannigfach an Ifflands Darſtellung des Pygmalion knüpften, wußte den erziehlichen Werth des Genres wohl zu ſchätzen. „Er liebte es bei allen Regeln, die er feſtſetzte, die Muſik zum Vorbild zu nehmen. Der Vortrag der Schauſpieler wurde von ihm auf den Proben ganz in der Art geleitet wie eine Oper: die Tempos, die Fortes, das Creſcendo und Diminuendo ꝛc. wurden von ihm beſtimmt und mit der ſorgfältigſten Strenge eingehalten," ja die Tradition will wiſſen, daß er ſich beim Einſtudiren ſogar eines

Taktſtockes bediente.[1]) Im lyriſchen Drama regelte ſich nun alles wie von ſelbſt durch die Muſik: ſie heiſchte eine rhythmiſche, den Converſationston meidende Sprechweiſe und ausdrucksvoll-edles Geberdenſpiel und hob das Ganze in die ideale Sphäre, welche unſere Großen von Weimar ſo lebhaft für die dramatiſche Kunſt erſehnten.

So blieb denn das Melodram bei den Schauſpielern ſehr beliebt und als zu Beginn des 19. Jahrhunderts das öffentliche Declamiren von Balladen in Mode kam, verſuchten es die Muſiker, auch auf dieſem Gebiete dem Vortrag zu Hilfe zu kommen. Balladen für Recitation mit Klavierbegleitung entſtanden, wahrſcheinlich anknüpfend an Kunzes und Zumſteegs Vorgang, wie Anſelm Webers Muſik zu Schillers „Gang zum Eiſenhammer“ (eigentlich mehr Geräuſch als Muſik, weitſchweifig und reizlos, einzig effektvoll durch einen eingelegten, von verſteckt aufgeſtellten Sängern vorzutragenden, wie aus der Ferne herklingender Choral) und Hermann Ubers Muſik zum „Taucher“, ja Lindpaintner brachte es durch ſeine Bearbeitung von „Abrahams Opfer“, „Moſes Errettung“, „Friedrich der Siegreiche“ „Hero und Leander“ „Timoclea“ und insbeſondere der Schillerſchen „Glocke“ zu einem gewiſſen, wenn auch nach Kienzls Urtheil hinſichtlich des künſtleriſchen Werths nicht gerechtfertigten Rufe. „Er ſtellt Worte und Muſik ſo zuſammen, daß ſie nie gleichzeitig erklingen; dadurch wird ſowohl Dichtung wie Muſik zerriſſen; überdies iſt ſeine Muſik ganz uncharakteriſtiſch, auch ſchlecht inſtrumentirt, alſo dilettantenhaft.“

[1]) Die Chöre in Schillers „Braut von Meſſina“ wurden in Berlin unter Iffflands Leitung im Takte geſprochen, was nach

2.

In der romantiſchen Zeit iſt das Melodrama nicht mehr Genre, ſondern Epiſode, bald im Schauſpiel, bald in der Oper. Man hatte wohl allgemein empfunden, daß die Mängel dieſer Kunſtform ſich um ſo ſtärker fühlbar machen, auf je größere Strecken ſie angewendet wird und machte ſich darum ihre eigenthümlichen Vorzüge auf beſchränktem Raume zu Nutze, um gewiſſe, der Geſangsmuſik ebenſo wie dem geſprochenen Worte unerreichbare Wirkungen bezw. Stimmungen hervorzurufen. So Beethoven, deſſen erſter Lehrer Neeſe mit ſeiner „Sophonisbe“ (Text von Meißner, Leipzig 1782) unter den Melodramencomponiſten noch eine hervorragende Stellung einnahm. In der berühmten melodramatiſchen Scene des „Fidelio“ folgt er ganz dem Bendaſchen Style. Die Muſik tritt mit einer kleinen Ausnahme — dem parakatalogetiſch behandelten, zu einer wundervollen Erinnerungsmelodie geſprochenen Satze „Nein, nein er ſchläft“ — in den Pauſen der Rede ein und malt die äußere und innere Bewegung der Handelnden: das Herabkommen Roccos und Leonorens, ihr Zuſammenſchauern am Eingang, ihr Weiterſchreiten, ihren ſpähenden Blick, Roccos Deutung nach Floreſtan, deſſen ſtarres Daliegen, ſeine plötzliche Regung im Schlafe (zugleich träumeriſche Reminiscenz an die Stelle ſeines vorausgehenden Geſanges von dem „Engel, Leonore“) und Roccos geſchäftige Zurüſtung. Das Weitere ſchildert Leonorens Empfindungen, zweimal auch ihr körperliches

---

Zelter (Br. an Goethe IV, 58) von großer Wirkung war. Zelter ſchlug vor, den Takt durch gedämpfte Paukenſchläge anzugeben.

Erzittern, zuletzt das endgiltige Anſchicken zur Arbeit. Alles knapp, voll gedrungener Beredſamkeit des Ausdrucks, ein ſelbſt von Gegnern des Genres mit Ehrfurcht betrachtetes Meiſterwerk. — In den melodramatiſchen Partien des Feſtſpiels „König Stephan“ (1812, Text von Kotzebue) op. 117 fällt der häufige Gebrauch der Parakataloge auf, wobei die begleitende Muſik offenbar eine gewiſſe gehobene Stimmung erwecken und in der viſionären Rede des Ungarkönigs die Illuſion befördern ſoll. Auf genaue Uebereinſtimmung ſcheint es dabei nicht abgeſehen zu ſein. Nur wie Stephan erklärt, er widme die ihm vom Papſt geſandte Krone dem Glück und Ruhme der Ungarn, wird bemerkt, „das Wort Ungarn muß gerade auf das ff kommen.“ Beethoven hat noch eine andere, wenig bekannte kleine melodramatiſche Scene geſchrieben und zwar zu dem Stück „Leonore Prohaska“ von Friedrich Duncker (1815). Die Parakataloge iſt hier eigentlich vermieden, nur zum Schluß läßt er zweimal eine Fermate ausdrücklich „während der Worte aushalten“.

Epochemachend wurde auch als Melodramatiker Karl Maria von Weber dadurch, daß er die künſtleriſche Reform der Beirede ſich zum Ziele nahm. Inwiefern er hierbei Anregungen ſeines Lehrers des Abtes Vogler folgte, läßt ſich, da deſſen „Lampredo“ verſchollen iſt, einſtweilen noch nicht feſtſtellen. Webers früheſter Verſuch auf dem in Rede ſtehenden Gebiet, die Muſik zu dem Gedichte „Der erſte Ton“ von Rochlitz, deutet zunächſt freilich auf Zumſteegſchen, durch Webers Aufenthalt in Stuttgart übrigens leicht erklärlichen Einfluß hin, doch begnügt er ſich nicht mit einer Klavierbegleitung,

ſondern geht mit Orcheſter und Chor ins Zeug.[1]) Das Ganze ſollte wohl ein Seitenſtück zu Haydns Schöpfung werden. Der Text ſelbſt verlockte, in einer längeren inſtrumentalen Einleitung das „finſtere Chaos“ zu ſchildern, dann das Erſtarren der Elemente auf Gottes Gebot. „Und es ward Licht.“ Rauſchendes C-dur. Stellen wie „Wolken bauen den Himmel“, „die Erde grünt“, „der Vogel ſchwingt ſich in die Luft“ boten ebenſo gern ergriffene und geſchickt ausgenützte Anläſſe zu Tonmalereien, wie die „Hörbarwerdung“ der Natur im Brauſen der Wogen und Winde, im Murmeln des Baches, im Geflüſter des Laubes, im Gebrüll des Stiers und des Löwen, im Geſange der Lerche und Nachtigall, im Liebesliede des Menſchen. Daß die Muſik erſt in dieſem zweiten Theil einſetze, dieſe effektvolle Feinheit ließ ſich der junge Weber in ſeiner unbezähmbaren Componirfreude entgehen; dagegen ſcheint er das Mißliche eines fortlaufenden Melodramas ähnlich empfunden zu haben, wie Goethe, denn er ſchloß ſein Werk mit einem breiten, fugirten Chorſatze ab. Parakataloge findet ſich nur einmal zu einer anmuthigen, die Eurhythmie der Weltordnung darſtellenden kurzen Cantilene. Ueberhaupt iſt das Werk echteſter Weber, reich an Erfindung und voll intereſſanter „Vorklänge“ des „Freiſchütz“, der „Euryanthe“, ja ſelbſt Wagnerſcher Melodien.

Kündigt ſich Webers reformatoriſche Tendenz hier erſt nur durch bloße Häufung der Kunſtmittel an, ſo wird ſie in der „Preciosa“ (1820) auch in qualitativer Hinſicht offenbar, ſo daß er es ſogar für nothwendig fand,

[1]) Ich kenne nur den alten, bei N. Simrock in Bonn o. J. erſchienenen Klavierauszug.

in ſeinen „Bemerkungen zur Compoſition der Precioſa“ noch ganz beſonders darauf aufmerkſam zu machen: „Ich habe hier der Precioſa auch eine Notenzeile gegeben und hin und wieder mit kleinen Noten den Rhythmus bezeichnet, da ſich die Declamation der ſich ungeſtört fortbewegenden Muſik fügen und anſchließen muß. Hinwiederum habe ich die jedesmalige Silbe oder das Wort unterſtrichen, bei welchem das Orcheſter eintreten muß. Das Beſte bleibt dabei freilich in die Hand des Dirigenten gegeben, dem ſein Gefühl ſagen muß, wo die Zwiſchenſätze raſch der Declamation folgen und ſich anſchließen müſſen, oder wo ſie der Uebergang bildende Leiter zu einem anderen Gefühle ſind.“ Das war nun freilich ein, vielleicht durch das taktmäßige Sprechen der Weimarer Schauſpielſchule veranlaßter, tüchtiger techniſcher Fortſchritt über die Vorgänger hinaus, die in der Beirede nur mit einem a peu près hatten rechnen können, während durch die Notirung der Declamation deren Verhältniß zur Muſik nun auf das Genaueſte fixirt werden konnte. Wenn Weber des Weiteren darauf hindeutet, daß gegen den Schluß der „Precioſa“ ſich „mancher Anklang ſchon früher gebrauchter Melodien finde, die das Ganze organiſch verbinden“, ſo ſpricht er damit allerdings nichts Neues aus. Die erinnernde Kraft der Motive hat ſich das Melodrama gewiſſermaßen aus einer inneren Nothwendigkeit des Genres ſchon von allem Anfang an zu Nutze gemacht.

Ich vermag nicht anzugeben, welche Erfahrungen Weber mit einem Verſuch, die Declamation zu notiren, gemacht hat.[1]) Thatſache iſt nur, daß er ihn in dem Melodrama

[1]) Der Clavierauszug der Edition Peters läßt die Notirung

des wenig späteren „Freiſchütz“ nicht wiederholte. Die Inſtrumente geben hier zur Parakataloge nur ſelten die muſikaliſche Geſte an, ſondern malen ſo zu ſagen den Stimmungshintergrund. In dem Zwiegeſpräch zwiſchen Kaſpar und Samiel benützt Weber den Wechſel von Geſang und Beirede als Mittel der Charakteriſtik, um den affektloſen Geiſt und den erregten Menſchen auseinander zu halten. Das Melodram der Wolfſchluchtſcene wurde vorbildlich für die im ſelben Genre gehaltenen Epiſoden der romantiſchen Oper überhaupt. Marſchner ahmte es in der erſten, auch dichteriſch analogen Scene des „Vampyr“ (1828) nach: Der Meiſter der Geiſterwelt ſpricht, Ruthart, der Bittſteller ſingt, dazu leiſes Tremolo in Fis-Moll. Dagegen gehört die zweite melodramatiſche Scene, wo Aubry den verwundeten Vampyr findet, muſikaliſch zu dem originellſten, was Marſchner geſchrieben hat. Die Parakataloge ſoll wohl — nach Webers Princip — den dämoniſchen Charakter dieſes ſchauerlichen Stimmungsbildes verſtärken helfen. Eine andere geiſtvolle Verwendung

---

der Declamation einfach weg. Man findet ſie aber in der Ausgabe Breitkopf & Härtel. Der alte Zelter berichtete über das Werk an Goethe: „Dazu iſt nun eine Muſik, d. h. Tänze, Chöre, Recitative zur Muſik geſprochen, ſo daß man weder das eine noch das andere verſteht (ſie nennen's melodramatiſch) und auf dem Zettel ſteht: Schauſpiel mit Geſang, d. h. weder eins, noch anderes durch vier kurze Akte, die viel zu lang ſind, weil eigentlich nichts von ſeiner Stelle geht. Der Componiſt hat ſich die größte Mühe gegeben durch wunderliche Modulation, vielerlei Tempo, ein traurig humoriſtiſches Werk hervorzubringen, um das Diebsgeſindel zu bezeichnen. Die Leute auf dem Theater und im Orcheſter wiſſen nicht, was ſie hören und was ſie ſpielen, und das Publikum ſitzt mauſeſtill, bis es aus iſt.“ (V. 120 f.)

des Melodrams im Wechsel mit Gesang zur Charakteristik stärkeren oder schwächeren Gefühlsgehaltes bethätigte Marschner im Hans Heiling (1833). Auf Heilings Erguß „O laß die Treue niemals wanken" wirkt Annas freundliche Beirede abschwächend, so tröstlich auch die Worte klingen. Wäre sie mit ganzem Herzen dabei — sie müßte mit einem leidenschaftlichem Gesange fortfahren. Ähnlich gebraucht er im ersten Finale den Gesang als Ausdruck der gesteigerten Tanzlust gegenüber der anfänglichen Parakataloge. Letztere rahmt auch in der Soloscene der Mutter Gertrud deren Lied „Des Nachts wohl auf der Haide" ein und hebt es dadurch gleichsam hervor. Zu Beginn des dritten Actes kennzeichnet die melodramatische Behandlung Heilings Niedergeschlagenheit; erst seine anschwellende Leidenschaft erhebt sich dann wieder zum Gesange. Ueber sonstige melodramatische Arbeiten Marschners z. B. die Musik zu „Waldmüllers Margaret" von Rodenberg, kann ich nichts mittheilen, weil sie mir unzugänglich waren.

Dasselbe gilt von den Melodramen Reissigers („Yelva" 1827) und zum größten Theil von jenen Lindpaintners. Des letztgenannten melodramatische Balladen wurden schon erwähnt. Ich kenne nur „Hero und Leander" (in einer alten Abschrift der Partitur) und habe davon einen wesentlich günstigeren Eindruck empfangen, wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß die Form des Melodrams ganz conventionell gehandhabt wird. Die Motive sind nicht gerade genial, aber sehr anständig in der Charakteristik, ihre Wiederkehr geschickt zur Vereinheitlichung der Composition durchgeführt, die Instrumentirung sehr sorgfältig und wirksam.

Kurz, was man von einem Componiſten mittleren Ranges verlangen kann, iſt hier durchaus befriedigend geleiſtet.

Das Wiener Melodram zur Zeit der Romantik würde eine Specialunterſuchung erfordern, zu deren Durchführung mir jedoch die Behelfe fehlen. Es ſcheint, daß man eine ältere Richtung, z. B. Seyfrieds („Montezuma“ 1804) und Beethovens „Fidelio“ (1805) von einer jüngeren Schuberts („Die Zauberharfe“ 1820) und Conradin Kreutzers („Meluſine“ 1833 und „Der Verſchwender“) unterſcheiden muß. Die Wiener dramatiſchen Dichter, insbeſondere Grillparzer und Raimund haben melodramatiſche Scenen, namentlich Parakataloge mit Vorliebe angewendet. (Vgl. in der „Ahnfrau“ Berthas zur Harfe geſprochenes Lied, und Jaromirs Monolog, ferner das Monodram „Pſyche“, das Zawiſchlied im „Ottokar“ ꝛc.) In ſeinem Opernbuch „Meluſine“ ward Grillparzer gerade beim Entwurf der melodramatiſchen Einleitung auf die Idee des Leitmotivs geführt und wiederholte die Wirkung des Erinnerungsmotivs auch in „Traum ein Leben“: die Melodie, die im erſten Akt die Beirede „Schatten ſind des Lebens Güter“ begleitet hatte, kehrt im letzten beziehungsvoll wieder.

Leider fand ſich in Wien kein Componiſt, der Grillparzers fruchtbare Idee mit Geiſt aufgegriffen und nutzbar gemacht hätte. Dagegen ſchien ſich dem Melodram in Berlin Dank den kunſtreformatiſchen Plänen des Königs Friedrich Wilhelm IV. zu Anfang der vierziger Jahre eine neue Perſpective zu eröffnen. Bei Mendelsſohn wurde eine Muſik zur „Antigone“ (1841) beſtellt, und er, ein trefflicher Kenner des klaſſiſchen Alterthums, hat manche Stellen auch melodramatiſch behandelt. Welches

Princip ihn bei der gesanglichen oder parakatalogischen Ausführung geleitet habe, ist nicht recht zu ersehen, vielleicht darum, weil ihm bei den Schauspielern nur die Wahl zwischen begleiteter und unbegleiteter Rede freistand. Der Chor und seine Solisten singen in der Regel, theils geschlossene Sätze, theils Zwischenrufe, theils Recitativ. Aber auch in bloßer Beirede äußern sie sich. Auch in seiner Musik zu „Oedipus auf Kolonos" (1845) gelang es Mendelssohn nicht, ein festes Princip durchzuführen und dies mag ihn mit bestimmt haben, von weiteren Versuchen auf diesem Gebiete abzusehen. Das Hauptmotiv freilich lag darin, daß der Geist der Antike seinem innersten Wesen fremd war, daß es ihn mehr zu romantischen und biblischen Stoffen hinzog. Jedenfalls bleibt es Mendelssohns Verdienst, durch seine Bearbeitungen auf den melodramatischen Charakter der altgriechischen Tragödie mit Nachdruck bezw. weit nachdrücklicher und für die Oeffentlichkeit wirksamer hingewiesen zu haben, als es der entlegenen philologischen Forschung möglich war.

Zwischen die „Antigone" und den „Oedipus" fällt Mendelssohns glücklichste melodramatische Leistung, die gleichfalls für Berlin componirte Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum". Hier hatte er den Boden der Weberschen Tradition unter den Füßen und beschritt ihn, mit der klaren Absicht, das geheimnißvolle Weben der Elbengeister durch leises Miterklingen der Musik zum gesprochenen Wort an geeigneten Stellen anzudeuten. Rhythmische Diction, wie noch in der „Antigone", wo z. B. die Stelle „Hymenäen erschollen nicht" u. s. f. ausdrücklich mit den Noten gesprochen werden soll, ist vermieden, die Rede wird nicht als depotenzirter Gesang be-

handelt und die Musik soll nicht als coordinirter Factor, sondern gleichsam nur als eine Mahnung an die Existenz einer Ueberwelt sich geltend machen. An Reminiscenzen fehlt es nicht. Eine sehr auffällige an Webers „Oberon“ dürfte als bewußtes Citat aufzufassen sein. Im übrigen bedarf es über die allbekannte Composition keiner weiteren Worte.

Daß Mendelssohns melodramatische Arbeiten auf den von ihm so hoch bewunderten Schumann einwirkten, als er daran ging, Byrons „Manfred“ zu componiren, ist unzweifelhaft. Das Eintreten der Musik bedeutet Geisternähe. Aber angesichts der ausgedehnten Geisterscenen des Gedichtes und wohlbewußt, daß die Wirkung des Melodrams mit seiner Dauer im doppelten Verhältniß abnimmt, begnügt sich Schumann oft damit, bloß Anfang und Ende der Scene musikalisch auszustatten, rechnet gleichsam darauf, daß die angeschlagene Stimmung im Hörer weiter klingt und er sie zuletzt nur real wieder aufzunehmen hat, um sie mit ein paar Takten kurz abzuschließen. Auch zwischendurch, z. B. bei Arimans Geboten fällt ein Accord zur Versinnlichung des Geisterwaltens ein. Ueberdies soll die begleitende Musik zur Hebung des Gefühlsausdruckes dienen, wie in den Monologen Manfreds „ein Friede kam auf mich“ und in dem Abschied von der Sonne. Und noch ein weiteres Steigerungsmittel zieht Schumann aus der nach dem Vorbild der „Preciosa“ rhythmisirten Parakataloge, die gegen den Schluß der dritten Abtheilung anhebt und in der letzten Scene wohl die Wirkung eines Ensembles ausüben sollte, wo sich auch der Abt im Dialog mit Manfred ihrer während des Chorgesanges aus dem Kloster bedient.

Was Schumann zur melodramatiſchen Behandlung bewog, iſt leicht zu erkennen. Er hatte ein Bühnengedicht vor ſich, das an manchen Stellen ausdrücklich Muſik verlangte, aber auch in einigen anderen Theilen ſozuſagen nach Muſik ſchrie, ohne daß ſie ſich, wie ſie einmal waren, in Geſang hätten auflöſen laſſen. Da wählte denn Schumann die bloße Untermalung mit Muſik, als die angemeſſenſte Form dafür, und bewies damit einen viel feineren künſtleriſchen Sinn, als wenn er das Ganze mit Haut und Haar „vertont" hätte. Dramatiſche Gedichte wie das Byronſche, Prototypen der „Miſchkunſt", haben wir in der Literatur nicht wenige, ja es ſcheint, daß ihre Zahl neueſtens im Wachſen begriffen iſt. Auch für ſie wird ſich an vielen Stellen, die für ſie wie geſchaffene Form des Melodramas nach Mendelsſohns und Schumanns Vorgang empfehlen. Daß die Muſik die Verſtändlichkeit der Worte des Dichters beeinträchtigen kann, hat auch der Meiſter des „Manfred" gut gewußt und darum in einem Brief an Liſzt (25. December 1851) die Parakataloge nur vom halben Streichquartett begleitet wiſſen wollen, doch wäre ſogar dies unnöthig, wenn die deutſchen Schauſpieler ſich zu einer deutlicheren Ausſprache bequemten, als ſie heutzutage leider auf unſeren Bühnen in der Regel gepflogen wird. Nicht vergeſſen darf man endlich, daß auch das Publikum ſein Ohr aufs Melodramahören erſt einzuſchulen hätte, da dieſes, wie jedes Auffaſſen einer fortlaufenden Combination (Contrapunkt ꝛc.) gelernt werden muß und einer gewiſſen Uebung nothwendig bedarf.

Ungefähr zu gleicher Zeit, wie den „Manfred", componirte Schumann eine melodramatiſche Klavierbegleitung zu Hebbels Ballade „Schön Hedwig" op. 106. Die

ſceniſche Aufführung des „Manfred“ durch Liſzt in Weimar (13. Juni 1852) ſcheint ihn zu weiteren melodramatiſchen Verſuchen ermuntert zu haben, denn noch im ſelben Jahre entſtand die Klavierbegleitung zu zwei weiteren Balladen, zum „Haideknaben“ von Hebbel und zu den „Flüchtlingen“ von Shelley. Op. 122. Spitta nimmt eine Einwirkung Kunzens an, den Schumann wahrſcheinlich gar nicht gekannt haben dürfte; liegt doch das Vorbild der Weber und Lindpaintner viel näher. „Schön Hedwig“ hat ſogar noch die bei jenen früheren Rhapſoden gewöhnliche, ausgebreitete Ouvertüre. Während des Gedichtes aber hält ſich die Muſik ſehr knapp, hält den Fortgang nicht auf, ſo daß ein beträchtlicher Fortſchritt zu conſtatiren iſt, der in den beiden folgenden Balladen durchaus behauptet wird. Nichtsdeſtoweniger hat das Genre ſein Mißliches, weil das Klavier erfahrungsgemäß den Sprechton viel mehr deckt als das Orcheſter und nur dort erträglich erſcheint, wo es den Hörer durch ſchöne muſikaliſche Gedanken zu verſöhnen vermag, wie in „Schön Hedwig“. Recht bezeichnend dafür iſt, daß man, um das Werk dem Concertrepertoire zu erhalten, geglaubt hat, es in eine Singballade umwandeln zu ſollen, wie denn z. B. Plüddemann eine Singſtimme ſehr geſchickt dazu geſetzt hat. Der Recitator wird eben durch die Muſik, wie ſie iſt, nicht genug gefördert, und dem Begleiter iſt hier und auch in den beiden anderen, mehr tonmaleriſchen Stücken, zu wenig Gelegenheit geboten, ſich auszuzeichnen.

Durch ein gewiſſes virtuoſes Element charakteriſirten ſich die melodramatiſchen Balladen Liſzts. Mag auch die Anregung bei den nahen Beziehungen, die Schumann zu Weimar hatte, dazu von Letzterem ausgegangen ſein,

ſo knüpft doch Liſzt mehr an die ältere Richtung in dieſem Genre an. Die Tonmalerei herrſcht vor und wird mit einer alles Frühere überbietenden muſikaliſchen Schilderungskunſt gehandhabt, die in der „Lenore“ (1857) ſoweit geht, daß der praktiſche Zweck darunter Schaden leidet. Marie Seebach, für deren Recitationen das Werk beſtimmt war, ſchien davon anfangs ſehr begeiſtert: Sie habe mit ihrem damaligen Verlobten (Niemann) das „herrliche Ganze ſozuſagen verſchlungen“, ſchrieb ſie am 3. Febr. 1859 an Liſzt. „Wie haben Sie verſtanden, die Muſik mit der Dichtkunſt zu verſchmelzen, ohne daß eine die andere beeinträchtigte! wie ſo überaus günſtig für den Sprecher hebt dort die Begleitung die Kraft der Rede, oder giebt die Stimmung durch die Töne derſelben an! Ich kann es darum gar nicht erwarten, bis ich die Ballade geſprochen, und bin überzeugt, es wird von großer Wirkung ſein.“ Den ſchönen Worten entſprach die That mit nichten. Wie Lina Ramann in ihrer Liſztbiographie S. 364 erzählt, erklärte die erſt ſo enthuſiaſtiſche Seebach, als ſie zum Vortrag der „Lenore“ auf der Leipziger Tonkünſtler-Verſammlung eingeladen wurde, zu dieſer Begleitung — nicht ſprechen zu können, ſo daß Richard Wagners Nichte, Franziska Ritter, muthig für ſie einſprang. Aus Dankbarkeit widmete ihr Liſzt ſeine melodramatiſche Ballade „Der traurige Mönch“ auf den Text von Lenau (Leipzig, Kahnt), die in ihrer zweiten Hälfte wieder mehr Stimmungs- als Schilderungsmuſik iſt, aber ein längeres Inſtrumentalvorſpiel hat, das ſich bei der „Lenore“, wohl im Hinblick auf die Ausdehnung des Gedichtes, auf wenige Takte beſchränkt hatte. Die anderen melodramatiſchen Balladen Liſzts, eine Bearbeitung der Draeſekeſchen

Singballade „König Helge“ (Leipzig, Schuberth), ſowie die von ihm ſelbſt componirten „Der blinde Sänger“ von Tolſtoi (Leipzig, Beſſel) und „Toten Dichters Liebe“ von Jokai (Peſt, Taborszky), kenne ich nicht.

Wie alles, was Liſzt in Angriff nahm, ſo wirkten auch ſeine melodramatiſchen Experimente auf das Schaffen ſeiner Umgebung, ſeiner Freunde und Schüler ein. Daß Karl Stör in Weimar darnach „Die Glocke“ als Melodram für Orcheſter ſchrieb, iſt wohl kein Zufall. Ueber des Liſztſchülers Wendelin Weißheimer melodramatiſche Begleitung ſoll ſich, nach dem Berichte des Autors, Richard Wagner ſogar ziemlich anerkennend geäußert haben. Er ſchüttelte nach dem Vortrag dem Schauſpieler Becker beide Hände und lobte an Weißheimers Muſik, daß ſie ſich nirgens vordränge, dem Gedichte freien Lauf laſſe und nur in Gefühlsmomenten eingreife, dadurch aber auch die Wirkung der Declamation erheblich ſteigere.

Anſonſten war Wagner, der übrigens in jungen Jahren (1832) ſelbſt einmal melodramatiſche Muſik zu Raupachs Drama „König Enzio“ geſchrieben, geradezu ein Gegner des Melodramas, das er in „Oper und Drama“ (Werke IV. S. 4) als „ein Genre von unerquicklichſter Gemiſchtheit“ bezeichnet hatte. Den Blick unverwandt auf das alleinige Ideal des Muſikdramas gerichtet, war ſeine äſthetiſche Anſchauung von jener ſeiner Weimarer Freunde mitunter fundamental verſchieden, jedenfalls ausſchließlicher und ſtrenger. Auch was er in demſelben Zuſammenhange über Muſik zu Bildern ſagt, wird dem Schöpfer der Danteſinfonie nicht lieb zu hören geweſen ſein. Wenn er die Sprache, das Fundamentalorgan des Dramatikers nannte, ſo mögen die übrigen „Neudeutſchen“ ihm das

theoretiſch zugegeben haben: praktiſch waren ſie viel zu ſehr Muſiker, um das, was er „Sprachmelodie“ nannte, anders als nach den Kategorien der Inſtrumentalmuſik zu appercipiren. Wagners Gegner aber ſahen in ſeinem „Sprechgeſang“ etwas im Grunde Unmuſikaliſches, in ſeinem Geſangſtyl überhaupt eine Vorſtufe des Melodramas, nach dem er conſequenter Weiſe hindränge. In einem gewiſſen Sinne ſollten ſie auch Recht behalten: der Zug der hiſtoriſchen Entwickelung des muſikaliſchen Dramas, die einen jahrhundertlangen Kampf zwiſchen Wort und Ton darſtellt, führte vom colorirten Geſang eben in das entgegengeſetzte Extrem begleiteten Singſprechens. Nur mit dem Unterſchiede, daß, während jener auf bloße Annehmlichkeit und Unnatur hinauslief, hier die Tendenz unſerer Zeit, auf das Natürliche, Charakteriſtiſche nicht zu verkennen iſt.

Unter den älteren Wagnerianern wurde das Melodrama ſehr begreiflichermaßen als eine durch das Muſikdrama überwundene Kunſtform angeſehen und Wilhelm Kienzl, der in einem beſonderen Capitel ſeiner (dem Meiſter gewidmeten) leider zu wenig beachteten Schrift über „Die Muſikaliſche Declamation“ (Leipzig 1880) mit Wärme dafür eintrat, daß das Melodrama, „eine der wirkſamſten und feinſinnigſten Kunſtformen, nicht länger vernachläſſigt werde“, bildet eben eine Ausnahme, die man ſeinerzeit vermuthlich als ſchumanniſtiſchen Erdenreſt wird erklärt haben. Kienzl ſtellt dem Melodramatiker der Zukunft die Aufgabe, „eine fortfließende, an ſich bedeutungsvolle, formell gerundete Muſik bei ſteter Charakteriſirung jedes Momentes der Dichtung zu ſchreiben.“ Er unterſcheidet zwei gleichberechtigte Gattungen: Stimmungs-

melodramen und Schilderungsmelodramen, welch letztere weitaus ſchwerer einheitlich zu halten ſeien. Rhythmiſirtes und halbſingendes Sprechen verwirft er als gezwungen und das muſikaliſche Ohr verletzend. Wir müßten uns die Worte mehr geſprochen *denken*, als ſie geſprochen *hören*. „Die Muſik muß zur Sprache in daſſelbe Verhältniß geſtellt werden, wie etwa die Wandſtaffage eines eine Scene in der Wohnſtube darſtellenden Gemäldes, wobei die die bildliche Handlung umgebende Oertlichkeits-Darſtellung unbewußt die Wirkung der erſteren erhöht. Je mehr ſich die Muſik als Umgebung der Dichtung bezw. Handlung anpaßt, deſto werth- und wirkungsvoller iſt das Melodrama.“ Inwieweit Kienzls eigene melodramatiſche Compoſitionen den von ihm aufgeſtellten Forderungen entſprechen, kann ich nicht beurtheilen, weil ſie mir bis auf den Titel der Ballade „Brautfahrt“ von Uhland (Leipzig, Kahnt) unbekannt geblieben ſind.

Darnach hat *Zdenko Fibich*, ein tſchechiſcher Componiſt, der die Wagnerſche Richtung unter ſeinen Landsleuten repräſentirt, die Idee eines Melodramas im großen Styl aufgegriffen und als ſolches die Trilogie „*Hippodamia*“ von Vrchlicky durchgeführt, in der feſten Ueberzeugung, damit Wagners Princip nur folgerichtig weiter zu entwickeln. Das Werk ſteht noch immer auf dem Repertoire des tſchechiſchen Nationaltheaters und iſt 1891, gelegentlich der Wiener Muſik- und Theaterausſtellung auch in Wien zur Aufführung gelangt. Der damals an der Donau hoch auflodernde Enthuſiasmus für tſchechiſche Muſik dämpfte die kritiſche Stimmung und brachte es dahin, daß man auf Fibich ſeine Theorien einging. „Der nächſte Schritt von der Recitation auf Noten war conſequenter

Weiſe die Recitation ohne Noten.“ „Der Böhme Fibich hat ihn, entſprechend der vorgreifenden ſlaviſchen Natur, früher gemacht, als er in Deutſchland, das tief im Autoritätsbanne Wagners ſteckt, erwartet werden konnte.“ Und doch war Fibichs Wagniß ein großer Irrthum, weil es den Umſtand außer Acht ließ, daß die melodramatiſche Compoſition ebenſowenig durchgehendes Stylprincip ſein kann, als eine ausgedehnte Folge von Diſſonanzen eine erquickliche Muſik zu ergeben vermöchte. Wie dieſe eine Durchgangsharmonie iſt, die ſich zur Conſonanz auflöſen muß, ſo iſt jene eine Durchgangsform, die ihre Befriedigung erſt findet, wenn ſie ſchließlich zum wirklichen Geſang erhoben wird. Aus einem Melodram auf ſolche Strecken wie „Hippodamia“ und als Ausdrucksform für ſo ſtarke, ungebundene Empfindungen, wie ſie darin toben, reſultirt ein äſthetiſches Manco, das keine Wagnerſche Motiv- und Inſtrumentationstechnik wettmachen kann. Zu Fibichs Entſchuldigung läßt ſich nur anführen, daß die breitſchweifige Rhetorik des Vrchlickyſchen Dramas eine ſingende Vortragsweiſe noch weniger vertragen hätte als die parakatalogetiſche.

Dennoch blieb das Problem des Melodramas aktuell, wenn auch aus anderen Motiven, wie ſie Fibich geleitet hatten. Es zeigte ſich nämlich einerſeits, daß Wagners Nachfolger, die ſich innerhalb der Grenzen der Singmuſik hielten, es nicht verſtanden, die Geſangsmelodie aus dem innewohnenden Melos der Sprache erblühen zu laſſen, daß ſie wähnten, des Meiſters Lehre bereits erfüllt zu haben, wenn ſie die Singſtimme mit dem den Worten entſprechenden richtigen Accent in das harmoniſche Gefüge der inſtrumentalen Grundlage einſetzten, unbekümmert, ob

ſich dabei eine melodiſche Linie ergäbe oder nicht. In der modernen Oper lag die Sache thatſächlich ſo, daß die Muſik im Orcheſter herrſchte, während die Darſteller mit einem kaum mehr Geſang zu nennenden Sprech- und Schreiſingen die Worte des Textes vorbrachten. Ein Unterſchied zwiſchen ſchlichter und erregter Rede war da nur durch monotone oder ſpringende Führung der Stimme anzudeuten, ſo daß man, um die Skylla der Langweile zu vermeiden, in die Charybdis einer immerzu exaltirten Ausdrucksweiſe verfiel, welche denn auch das moderne Schaffen auf dem Felde des Muſikdramas kennzeichnet. Einſichtige fragten ſich darum ſchon in der That, weshalb man die Worte nicht lieber in Gottesnamen ſprechen laſſe, da man ſie nun einmal nicht vom Herzen ſingen laſſen will oder kann.

Andererſeits ſtellte ſich heraus, daß der Sprechgeſang, wie ihn Wagner ſo unnachahmlich beherrſchte, wohl dem großen Muſikdrama mit ſeinen gewaltigen, elementaren Empfindungen völlig angemeſſen bei ſchlichteren Stoffen, in Opern kleineren Styls, hingegen auch bei leichteſter Behandlung immer noch zu ſchwerfällig und zu ſtark im Ausdrucke ſei. Humperdinck mußte das bei der Compoſition von „Häuſel und Grethel“ immer mehr empfinden und ſchließlich kam er auf eine Stelle, für die er ſingender Weiſe durchaus keinen entſprechenden Ausdruck zu finden vermochte: „Sieh nur die ſchönen Kinder — wo mögen die hergekommen ſein?“ Jeder Verſuch, dieſe einfachen Sätze zu ſingen, führte zu irgend einer ihrem Sinn und der Situation widerſtrebenden Uebertriebenheit, und ſo ließ er ſie denn, da ihm nichts beſſeres einfiel, lieber ſprechen. Und ſiehe da: Niemand merkte und rügte dieſen Ausfall

aus dem Singſtyl in den melodramatiſchen, weil die Natürlichkeit des letzteren hier einleuchtete und kein Bedürfniß nach Geſang dabei rege ward.

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich dieſe Erfahrung als den Keim der ſpäteren melodramatiſchen Beſtrebungen Humperdincks, wie ſie in der Muſik zu den „Königskindern“ zu Tage traten, anſehe. Er verfolgte darin die Idee, ein Mittelding zwiſchen Rede und Geſang zu ſchaffen, das ſich ebenſo bequem zum Singen erheben als zum Sprechen herabſinken konnte. Keineswegs aber war damit die den Vers in gleichförmiger Scanſion ſingende Sprechweiſe der Schauſpieler aus der Altweimarer Schule beabſichtigt, ſondern eine aus dem Sinn der Worte zu reicher Rhythmik gleich dem Wagnerſchen Sprechgeſang belebte, die er dem Schauſpieler gleich durch ſogenannte Sprechnoten vorſchrieb. Ja, nicht nur das Tempo der Rede wollte er, wie es Weber und Schumann zuweilen verſucht hatten, beſtimmen, ſondern auch den Tonfall der Rede, den ganzen Ausdruck des Vortragenden, fixiren. Wer den „Sprechpart“ der Königskindermuſik daraufhin aufmerkſam durchgeht, wird darin eine ganz außerordentliche declamatoriſche Kunſtleiſtung wahrnehmen. Der Einwand, daß dieſe Vorſchriften für die Schauſpieler eine die freie Aeußerung ihrer Individualität behindernde, eine Gezwungenheit der Rede nothwendig nach ſich ziehende Maßregel bedeuten, ja ſtreng genommen unwahr ſeien, iſt durch vereinzelte, fleißig und verſtändnißvoll vorbereitete Aufführungen widerlegt. Dagegen ſei ohne Weiteres die Schwierigkeit der Aufgabe eingeräumt, welche das „gebundene Melodrama“ den Ausführenden ſtellt. Es erfordert überdies zur vollen Wirkung Organe,

die ſchon im Sprechen das Ohr wie Geſang berühren, und wohl nicht in jedem Schauſpielenſemble vorhanden ſind.

Humperdincks Muſik zu den „Königskindern“ nannte Kienzl, der ſeinerzeit andere generelle Geſetze dafür aufgeſtellt hatte, das „Ideal des Melodramas“ und dies mit gutem Rechte. Nur wer die fragliche Gattung wirklich kennt, ſtatt darüber nach den Weisheitſprüchen der Muſiklexika zu raiſonniren, iſt im Stande zu ermeſſen, welch außerordentliche Vervollkommnung ſie hier erfahren hat, welch bedeutender Fortſchritt hier erzielt worden, welche große rein logiſche Arbeit hier geleiſtet iſt. Denn Humperdinck hat nicht nur die Summe der Errungenſchaften ſeiner Vorgänger gezogen, er hat die traditionellen Mittel des Genres ganz ungemein geſteigert und bereichert. Man vergleiche doch die primitive Factur der Bendaſchen „Medea“ oder die taſtenden Verſuche Webers und Schumanns, oder die willkürlichen Konglomerate Mendelsſohns mit dem ſchönen Organismus der Königskindermuſik, um ihr, rein formell beſehen, eine geradezu epochemachende Bedeutung innerhalb der Gattung des Melodramas zuzuerkennen. Gleichwohl erhob ſich um das Werk ein ziemlich geräuſchvoller Streit, da Fr. Röſch, O. Leßmann, P. Marſop, R. Fiege u. a. (darunter ſelbſt manche, die das Fibichſche Melodram als künſtleriſchen Fortſchritt begrüßt hatten), vom Standpunkte des Wagneriaſchen Dogmas gegen die Wiederaufnahme des melodramatiſchen Schaffens auf das heftigſte proteſtirten, wogegen M. Schillings, A. Smolian, Fr. v. Hauſegger, A. Seidl, Chamberlain, Schönaich ꝛc. mehr oder weniger für Humperdinck ſich einſetzten. Eine Einigung wurde nicht erzielt: **adhuc sub judice lis est.**

Jenes vorhin citirte Urtheil Kienzls ist natürlich auch nur relativ zu verstehen. Ich für meinen Theil zweifle nämlich nicht, daß sich auch abgesehen von einer reicheren musikalischen Erfindung das Humperdinckſche Melodrama selbst rein formell noch wird übertreffen lassen. Fortgesetzte Erfahrung wird in Bezug auf Vortrag und Instrumentation so manchen Vortheil lehren; in der Einführung der Musik,[1]) in der Wahl und Abgrenzung der bloß gesprochenen, der parakatalogetischen und gesungenen Partien, wird sich eine noch feiner fühlende Geschicklichkeit herausbilden und vor allem werden Dichtungen entstehen müssen, die nach Stoff und Form von vornherein nach den Erfordernissen des melodramatischen Genres entworfen und ausgeführt sind. Dann wird auch (worüber Humperdinck in den „Königskindern" mit sich noch nicht im Reinen gewesen zu sein scheint) die Frage entschieden werden müssen, ob die melodramatische Form episodisch zum stylbildenden Princip für ganze Scenen zu nehmen sei, oder, je nach der Steigerung der Affecte im raschen Wechsel neben Rede und Gesang zur Verwendung zu kommen habe.

Werfen wir noch einen Blick auf die neueren melodramatischen Arbeiten, die nicht für die Bühne bestimmt sind. Die Musik zur Declamation wird noch immer dem

[1]) So stört mich z. B., wenn das Orchester, nach einer längeren bloß gesprochenen Partie plötzlich, wenn auch noch so discret mit einem Motiv einsetzt und die weiteren Reden begleitet. Diese oft nicht gleich einleuchtende Einmischung des neuen Factors, versetzt, freilich nur auf einige Augenblicke in eine gewisse Unruhe, die vielleicht vermieden würde, wenn die Musik noch vor dem Eintritt des Motivs, sich durch ein paar leise, lang ausgehaltene Accorde ankündigen würde, die sich allmählich, unvermerkt in Bewegung auflösten.

Bedürfniß von Recitatoren zu Liebe gepflegt, ſcheint aber, ſo lang ſie ihren Virtuoſenkünſten ſich völlig unterordnet und nicht auch ſeitens des Sprechenden eine beſondere Vortragsweiſe erzwingt, keines Fortſchrittes fähig zu ſein. Selbſt zwei ſo neuerungsfrohe Componiſten wie Richard Strauß und Max Schillings wußten, als ſie für die Vortragsabende Poſſarts das erbetene muſikaliſche Brimborium (Strauß übernahm Tennyſons „Enoch Arden", Schillings Schillers „Eleuſiniſches Feſt" und die „Kaſſandra") lieferten, nichts beſſeres zu thun, als im Rahmen der Tradition zu bleiben und ſich im Weſentlichen darauf zu beſchränken, dem Recitator durch rechtzeitige Zwiſchenſpiele die nöthigen Verſchnaufpauſen zu ſchaffen. Bemerkenswerth iſt übrigens, daß Strauß das Melodrama principiell eigentlich verwirft, und auch andere Componiſten haben mir privatim geſtanden: „Ich bin gegen die Melodramen, habe aber ſelbſt eine Anzahl componirt." Niemanden geniren eben logiſche Widerſprüche weniger, als einen Muſiker.

Wer ſich für die neueren Gedichte mit Muſik intereſſirt, mag ſie in dem bei Challier über Melodramen (Berlin 1888 mit Supplementen) herausgegebenen Catalog nachſchlagen. Man findet u. A. die Namen Curti, Fibich, M. Haller, Pembaur, Pirani, Sawenau u. a., doch ſind dieſe Werke in grundſätzlicher Hinſicht bedeutungslos, ſcheinen auch mehr der Nachahmung älterer Meiſter, nicht dem modernen Zug zum Melodram zu entſpringen. Auf letzteren laſſen ſich hingegen die von Adalbert von Goldſchmidt zum Vortrag mit Clavierbegleitung bearbeiteten Grimmſchen Märchen zurückführen, die er vor Jahresfriſt im Verein mit Frau Niklas-Kempner concert-

mäßig vorführte. Doch fehlte ſeinem Spiel die nöthige Fertigkeit und außerdem nahm man ihn, insbeſondere in Dresden, in Unkenntniß ſeiner großen Werke „Helianthus“ und „Die ſieben Todſünden“ nicht für voll als Tonkünſtler, ſondern ſah in ihm einen Dilettanten, dem's ſeine Geldmittel erlauben, ſich öffentlich ungeſtraft zu produciren. Ich habe dieſe, noch unveröffentlichten, Melodramen nicht gehört und entnehme neueren Berichten, daß ſie, wenn auch bizarre, ſo doch jedenfalls intereſſante Kunſtproducte ſeien.

Wo alles ſich zum Melodrama wandte, konnte das Lied nicht länger zurückbleiben. An den Widerſpruch in adiecto braucht man keinen Anſtoß zu nehmen, da Ausdrücke zur Bezeichnung poetiſcher Thätigkeit wie Lied, Geſang, Leier u. ſ. f. ihre einſt unerläſſige Verbindung mit muſikaliſchen Begriffen längſt gelöſt haben. Giebt es Lieder ohne Muſik und Lieder ohne Worte — warum nicht auch „geſprochene Lieder“ mit Muſik? Die letztere Gattung hat uns nun richtig der Dresdener Theodor Gerlach im Verlage Heinrichshofen (Magdeburg) beſcheert, wenn auch ſein freundliches Talent nicht ausreichen dürfte, um dem Genre zum Durchbruch zu verhelfen. Auch ſollte er's vermeiden, auf ſeine Weiſe Gedichte zu behandeln, die uns ſchon durch Schubert und Weber als Singlieder vertraut ſind, wie mir denn überhaupt eine innere Nothwendigkeit, gerade dieſe Texte melodramatiſch zu behandeln, nicht einleuchtet. Gerlach verlangt keine ſtrenge Einhaltung des Taktes; wo ſich die Wirkung aus dem Zuſammenfallen einzelner Worte mit gewiſſen Noten ergiebt, bezeichnet er dies durch eine punktirte Linie unter der betreffenden Textſtelle. Wörter, auf denen bei

richtigem Vortrag der Ton liegt, werden durch Unterſtreichung hervorgehoben, und ſo iſt denn auch hier, wie bei Humperdinck, die intereſſante Thatſache zu verzeichnen, daß gerade der Muſiker ſich zur genaueren Fixirung einer ſinngemäßen Wort-Declamation hingedrängt fühlt.

Darf ich hoffen, mit dieſem geſchichtlichen Ueberblick etwas zur Klärung der ſchwebenden Frage beigetragen zu haben? Die Motive der theoretiſchen Verwerfung und die der praktiſchen Pflege des Melodramas ſind erörtert, die Materie der Urtheilsbildung vorgelegt. Ich ſelbſt gehöre zu denen, die da meinen, daß die Melodramatik als eine künſtleriſche Ausdrucksweiſe neben anderen noch keineswegs abzudanken braucht, wenn ſie aus ihrer Geſchichte lernt und ſich beſcheidet, nur dort aufzutreten, wo ſie ihre Stärke entfalten kann, ohne ihre Schwächen fühlbar werden zu laſſen. Behalte ich Recht mit meinem Glauben an eine nahe Periode, die nach der bisherigen Herrſchaft des Einheitsſtyls in der Kunſt den Wechſelſtyl zum Ideal nimmt, ſo wird in dem mannigfaltigen Organismus dieſes „Kunſtwerks der Zukunft“ auch die jetzt ſo geſcholtene Parakataloge nicht fehlen.

Zur Reform der Volksfeste.

(Ein Fragment 1895.)

1.

Wer sich über die Reform unserer Volksfeste in einem besonderen Aufsatze vor der Oeffentlichkeit ausläßt, setzt offenbar voraus, daß jene in nicht unbedeutendem Maße reformbedürftig sind. In der That dürfte der gegenwärtige Zustand unserer volksmäßigen Geselligkeit schwerlich viel begeisterte Fürsprecher finden und ein Streben nach bessernder Umgestaltung keinem grundsätzlichen Widerspruche begegnen. Nur über das Ziel und den einzuschlagenden Weg bei der als nothwendig anerkannten Reform werden die Meinungen auseinandergehen. Hier liegt somit die Schwierigkeit.

Zuvor gilt es, sich über das Ziel zu verständigen. Ist dies einmal gelungen, so wird der Streit um den Weg nicht mehr von allzugroßem Belang sein, denn höchstwahrscheinlich wird es mehrere Wege zu dem angestrebten Ziele geben, von denen jeder seine eigenthümlichen Vortheile und Nachtheile haben mag; und die Wahl wird je nach den obwaltenden Umständen von Fall zu Fall

getroffen werden müſſen. Auf die Feſtſtellung des Zieles alſo kommt es bei der beabſichtigten Reform zunächſt und hauptſächlich an.

Wenn Aeußerungen des Volkslebens, als welche man ja die Volksfeſte betrachten muß, Anlaß zur Unzufriedenheit geben, kann zweierlei daran Schuld ſein.

Entweder die Idee, der eigentliche Zweck des Feſtes wird noch nicht ganz deutlich zum Ausdrucke gebracht und erfüllt, ſo wie etwa bei einem mangelhaft abgefaßten Geſetze der leitende Gedanke des Geſetzgebers nicht genug klar hervortritt.

Oder die Idee kommt nicht mehr hinlänglich zum Ausdrucke, ſei es, daß ſie vom Beiwerk überwuchert wird oder daß ſie ihren Boden im Volksbewußtſein verloren hat. In allen Fällen wird nur Eines den daraus erwachſenen Mißſtänden abhelfen, nämlich die Stärkung der Idee. Der zuletzt angeführte Fall iſt der ſchwierigſte, weil es immer leichter angeht, ein Werdendes zu kräftigen als ein Ablebendes zu verjüngen. Und leider befinden ſich unſere Volksfeſte im letzteren Falle.

Jedes richtige Volksfeſt muß einen leitenden Gedanken haben, muß der Ausdruck einer begründeten Stimmung ſein. Volk, ſagt Wagner, ſind alle die, welche eine gemeinſame Noth empfinden. Die einzelnen Bewohner eines Landes, deren ſtatiſtiſche Summe die „Bevölkerung“ bildet, werden erſt in dem Augenblicke zum „Volke“, wo ſie einer gemeinſamen Noth, d. i. eines zwingenden ſeeliſchen Dranges ſich bewußt werden. Im gemeinſamen Einſtehen für Sprache, Sitte, Recht, Freiheit, Herrſcherhaus und große Perſönlichkeiten zeigt ſich die Vielheit der Menſchen als „Volk“. Aber ebenſo ſchlingt die Freude

an der Natur, am Daſein überhaupt, das Band, welches nach Schillers Liede Bettler zu Fürſtenbrüdern macht. Ein Feſt, das aus ſolchen gemeinſamen Stimmungen hervorgeht, werden wir im eigentlichen Sinne ein Volksfeſt nennen.

Wenn der Frühling kommt und die Erde ſich neu begrünt, geht Jedem das Herz auf. Ein Feſt, den Einzug des Lenzes zu begrüßen, entſpringt ſomit einem allgemeinen Drange, wird von allen Ständen mitempfunden und darum auch gefeiert werden können. Anders freilich, wenn ein kluger Bierwirth unter dieſem oder jenem Namen in Saal oder Garten ein ſogenanntes „Volksfeſt“ ankündigt. Das Volk hat damit gar nichts zu ſchaffen und das Ganze iſt nur eine plump verhüllte Lockung zum ungewöhnlichen Eſſen und beſonders zum Trinken.

Nun könnte Einer ſagen, daß bei ſolchen Gelegenheiten doch auch die Daſeinsfreude des Volkes ſich bekunde. Unter Umſtänden gewiß. Aber der moderne Menſch — das iſt leider eine unzweifelhafte Wahrnehmung — hat einen großen Theil ſeiner Genußfähigkeit, ſeiner Lebensluſt eingebüßt. Jener goldene, quellende, wenn auch etwas rohe Frohſinn unſerer Vorfahren geht namentlich in Städten und Induſtriebezirken immer mehr verloren. Nur am Dorfe, unter den Bauern vernimmt man noch manchmal urkräftige Bruſttöne des Jubels, anderwärts iſt es gar ſtille geworden, unſer unglückliches Geſchlecht kann nicht mehr recht fröhlich ſein und erſt, wenn der Alkohol ſeine Wirkung ausübt, geht auch das Lärmen an. Und dieſes ſelbſt iſt unnatürlich, krankhaft und krampfhaft. Wer dem Geheul heimwankender Zechgeſellen achtſam lauſcht, glaubt oft ſchrille Nothſchreie der Ver-

zweiflung zu hören. Ehedem ging man zum Feſte, um dem im Laufe der ſauren Woche aufgeſpeicherten Uebermuth und der überſprudelnden Laune die Zügel ſchießen zu laſſen. Jetzt will man den verglimmenden Funken der Lebensluſt künſtlich anfachen oder gar Mühſal und Sorgen bei Bier und Muſik betäuben. Der Rauſch iſt nicht mehr Folge, ſondern Zweck.

Daher kommt es denn, daß auch unſere aus wirklichen Ideen hervorgegangenen Feſte, die Natur- und Vaterlandsfeſte, ihren urſprünglichen Charakter immer mehr einbüßen, daß ſie nicht mehr der lebendige Ausdruck ihrer Ideen, deren Namen ſie tragen, ſind, ſondern willkommene Anläſſe zur Selbſtbetäubung durch Ausſchweifungen aller Art.

Dieſe Sätze mögen Vielen übertrieben vorkommen. Sie ſind auch in der That nicht als Durchſchnittswahrheiten aufzunehmen, ſondern ſollen blos den äußerſten Punkt bezeichnen, nach dem ſich die Entwickelung unſeres Volkslebens hinbewegt. Daß die geſchilderten Verhältniſſe aber nicht blos theoretiſch conſtruirte Zukunftsbilder ſind, ſondern heutzutage ſchon in nicht ſeltenen Fällen verwirklicht werden, dürfte von Kundigen und Hellblickenden kaum zu beſtreiten ſein.

2.

Was ſollen wir nun thun, um das Fortſchreiten des Volkslebens in der angegebenen, gewiß nicht wünſchenswerthen Richtung zu verhindern? Das Volksleben iſt ja dermaßen abhängig von den wirthſchaftlichen, ſocialen und geiſtigen Verhältniſſen, daß nur von einer Verbeſſerung *dieſer* ein gründliches Beſſerwerden auch auf

unſerem Gebiete zu erhoffen iſt. Dieſe Erkenntniß darf uns aber gleichwohl nicht veranlaſſen, die Hände müßig in den Schoß zu legen und einen künftigen großen Umſchwung in der Cultur des deutſchen Volkes abzuwarten, ſondern muß uns nur zur beruhigenden Erklärung dienen, wenn die beſtgemeinten und beſtgedachten Reformverſuche nicht gleich ihre volle Wirkung thun. Wir werden uns auch darein finden müſſen, daß die von uns erſehnte und erträumte Zeit etwas anders ausſieht, als wir ſie erſehnt und erträumt haben, wenn ihr das von uns im voraus für ſie zugeſchnittene Feſtkleid nicht völlig paßt und abgeändert werden muß; aber Manches, ſo hoffen wir, wird ihr paſſen, und dies ſoll unſer Lohn und unſere Freude ſein.

Wir werden die Wahrſcheinlichkeit, das Rechte und Paſſende zu finden, weſentlich erhöhen, wenn wir das Feſtgewand nicht für alle Feſte gleich herſtellen, ſondern dabei auch dem Unterſchied zwiſchen den einzelnen Gattungen Rechnung tragen. Nicht alle Feſte erwachſen ja aus den nämlichen Lebensverhältniſſen. Wir kennen Naturfeſte, die ſich an gewiſſe bedeutſame Veränderungen im Naturleben knüpfen; wir haben traditionelle Feſte, die in vergangenen und nicht mehr lebendigen Zuſtänden wurzeln; wir unterſcheiden hiſtoriſche Feſte, die das Andenken gewiſſer Ereigniſſe und Perſönlichkeiten erneuern; ferner ethiſche Feſte, die irgend einer ſittlichen Idee, einer pietätvollen Stimmung Ausdruck geben; ſodann Sportfeſte, die meiſt jüngeren Datums ſind, und endlich die unbegrenzte Gattung willkürlicher Feſte, die, ohne auf ein Bedürfniß gegründet zu ſein, von Leuten, welche dabei gewinnen wollen, erſonnen und veranſtaltet werden.

Um mit der erſtgenannten und älteſten Gattung, den Naturfeſten, zu beginnen, ſei zum Exempel das neuſtens in unſern Städten ſo beliebte Frühlingsfeſt herausgegriffen. Der Ort, meiſt ein geſchmückter Garten, und die Feſtjungfrauen mit ihren theuren Blumen ſind dabei ſo ziemlich das Einzige, was wenigſtens mittelbar an den Frühling erinnert. Dafür blickt man in ein buntes Gewimmel von Schau- und Verkaufsbuden, da ein Panoptikum, dort ein Kaſperltheater, hier eine Bayeriſche, dort eine Pilſner Bierquelle, Schaukeln und Ringelſpiele für kleine, Preiskegelbahnen und Schießſtände für große Kinder — kurz alles, was einen Jahrmarkt, aber ſo gut wie nichts, was ein Frühlingsfeſt als ſolches kennzeichnet. Am andern Tage freilich lieſt man in den Feſtberichten der Journale allerhand Reflexionen über die Annehmlichkeiten des Lenzes, deſſen allgemeine Beliebtheit durch den maſſenhaften Beſuch ſich geſtern wieder gezeigt habe, indem Leute jedes Alters, Standes und Geſchlechtes ſich zu ſeinem Empfange eingefunden hätten. Sehr ſchön. Aber wo und wie iſt denn während des ganzen Feſtes die Idee einer Frühlingsfeier zum Ausdrucke gekommen? Man hat gegeſſen und getrunken, geplaudert und den Hof gemacht, aber mit keiner Silbe des Frühlings gedacht, dem zu Ehren ja das Feſt eigentlich ſtattfand. Da gilt eben wieder Meiſter Goethes Spruch:

Kein toller Verſehen kann ſein:
Giebſt einem ein Feſt und lädſt ihn nicht ein.

Unſere geſchätzten Feſtarrangeure zucken mit den Achſeln. Wenn ſie jene Redewendung des Zeitungsreporters vom „Empfang des Lenzes“ nicht als Phraſe

hingenommen hätten, müßten ſie doch an den noch heute in manchen Gegenden lebendigen Volksbrauch erinnert werden, von dem ſie gewiß auch einmal gehört haben. Iſt es denn nicht ſchöner und auch einfacher, einen ſinnigen alten Brauch wieder in ſein gutes Recht einzuſetzen, als ſein Gehirn mit dem Erſinnen neuen, unſinnigen Feſtulks zu plagen? Iſt es nicht auch vernünftiger, die Sinnbilder des uralten und ewig neuen Naturvorganges zu enthüllen und ihre ehrwürdigen, immer anziehenden Züge plaſtiſch zu geſtalten, als ſie mit allerhand Jahrmarktträdel zu verhängen, deſſen Reiz ſich gleich wieder verflüchtigt und in Ekel verwandelt?

Welche reichen und fruchtbaren Motive bietet doch die Sitte unſerer Vorfahren der Phantaſie eines Feſtausſchuſſes dar! Da iſt vor allem die Einholung des Königs Mai, ſein Kampf mit dem Winter und der große ſiegreiche Umzug, auf welchem er von Jedermann einen Tribut einfordert (jedenfalls eine gefälligere Form, den Leuten Geld abzunehmen als durch die übliche Loos- und Blumenkolportage der Feſtjungfrauen). Zu Schlebuſch ſoll in den vierziger Jahren ein Kantor förmliche Frühlingsfeſtſpiele eingerichtet haben, welche auf die zum Theil noch lebenden Volkslieder vom Streite des Sommers und des Winters ſich gründeten und denen dann erſt die Revolution ein Ende machte. Ich führe noch aus deutſcher Volksſitte die Wallfahrt zum erſten Veilchen und den Maibaum an, erinnere an den leicht dramatiſirbaren altgermaniſchen Mythos vom Frühlingsgott, der die vom Winterrieſen bewachte jungfräuliche Erde befreit, an Frau Holles Zug durch Wald und Flur, um wenigſtens auf einige der zahlreichen Vorbilder hinzuweiſen, welche für

die Geſtaltung unſerer Feſte von anregendem Werthe ſein können. Wer ſich mit dieſen ſo mannigfachen, bildſamen Motiven vertraut gemacht hat, wird gar nicht begreifen, wie man dieſe Schätze verſtauben und vermodern laſſen, und den öden, das Menſchenherz nie treffenden Feſtflitterkram von heute fortzuwerfeln vermag.

Natürlich darf man die alten Sitten nicht ſo ohne Weiteres in unſere Verhältniſſe verpflanzen. Man muß ſie ihnen anpaſſen, ſie fortbilden: eine ebenſo ſchöne als lohnende Aufgabe für ein ſchöpferiſches Talent. Nur kein Schablonenweſen, keine geiſtloſe Nachmacherei! Man wird hoffentlich unſerer Zeit nicht das Armuthszeugniß ausſtellen wollen, daß ſie unfähig iſt, die uralten, ewiggültigen Elemente ihrer Vorſtellungswelt zu neuen, der gegenwärtigen Kultur entſprechenden Formen zu geſtalten.

Alſo friſch gewagt und, was ſehr wichtig iſt, auch die Volkslieder nicht vergeſſen. Heraus mit den ſchönen Liedern zum Preiſe des Frühlings an ſeinem eigenſten Feſte. Wir haben ihrer ſo viele und verpaſſen die beſten Gelegenheiten, ſie zu ſingen. „Die Kapelle“, „die Thräne“, „Verlaſſen“ e tutti quanti mögen ganz ſchöne Chöre ſein: auf einem Frühlingsfeſte haben ſie aber gar nichts zu thun. Möchten unſere Geſangvereine, deren Mitwirkung bei den fraglichen Feſten gewiß ſehr dankenswerth iſt, dies bei der Zuſammenſtellung des Programmes ſich vor Augen halten. Bei einigem guten Willen und nicht allzugroßer Bequemlichkeit läßt ſich da leicht abhelfen. Ein ſchwellender Dithyrambus von Lenzesluſt muß durch die ganze Feier brauſen, damit im Großen wie im Kleinen die Idee des Feſtes klar und entſchieden ſich ausdrücke, damit wir dem bierſeligen, gemüthsloſen,

ſirleſanzigen Einerlei des jetzigen Volkslebens Freude, Gehalt und Wechſel verleihen durch die Zauberformel: Individualiſirung der Volksfeſte.

3.

Dramatiſche Spiele ſind in unſerem Feſtweſen durchaus nichts Ungewohntes. Es fehlt ſelten an einer Bühne, wo dann gewöhnlich groteske Clownpoſſen oder Traveſtien bekannter Modeſtücke von Dilettanten gemimt werden. Dieſes zweifelhafte Genre durch ein wirkliches, beziehungsvolles Feſtſpiel zu erſetzen, wird praktiſchen Schwierigkeiten ſomit kaum begegnen. Das Feſtſpiel muß den Mittelpunkt der Feier bilden, ideell und local. Nebenher, in einem Winkel des Feſtplatzes mag auch ein Juxtheater aufgeſchlagen werden, wenn man ſchon glaubt, es nicht miſſen zu können. Für unſere Poeten bietet die Abfaſſung geeigneter, den jeweiligen örtlichen Verhältniſſen wohl angepaßter, bezw. aus ihnen heraus gedichteter Spiele ein neues und weites Feld, deſſen Bebauung ſie ſich umſo weniger entgehen laſſen werden, als ſie die angenehme Gewißheit haben, das Gebilde ihrer Phantaſie leibhaftig vorgeführt zu ſehen.

Styl und Form für die neue Gattung wird nach einigen taſtenden Verſuchen bald gefunden ſein. Das Mittelalter hat uns eine ſtattliche Zahl beachtenswerther Vorbilder hinterlaſſen, und dieſe haben in jüngſter Zeit die Anregung zu mancherlei Anſätzen in der angedeuteten Richtung gegeben. Es wäre übrigens undenkbar, daß man auf die vorhin dargelegte, bei einigem Beſinnen von ſelbſt ſich ergebende Idee bisher nicht verfallen wäre. Jedoch wird man meine Beurtheilung des Zuſtandes

unſerer Volksfeſte durch den Hinweis auf die hier und da bereits erfolgte Ausführung der geäußerten Wünſche keineswegs widerlegen können, denn ein Anderes iſt ein vereinzelter, auf Augenblicke nur wirkender Verſuch, ein Anderes wieder eine allgemeine, lebendige Gepflogenheit. Erſt wenn man die ſymboliſchen, das Feſt individualiſirenden Acte für etwas mindeſtens ebenſo Unerläßliches anſehen wird als den Jahrmarkttrödel (der als Beiwerk immerhin geduldet ſei), erſt dann wird den billigen Anſprüchen einer edleren Volkskultur einigermaßen entſprochen.

Das Ideal aber iſt die abſolute Vorherrſchaft dieſes ſymboliſchen, künſtleriſchen Theiles in der Feſtordnung. Man muß auf ſeine Verwirklichung mit aller Kraft und Macht hinarbeiten. Bleibt ja das Erreichte ſchließlich doch hinter dem Gewollten zurück, und der erfahrene Realpolitiker weiß, daß, wer ſein Ziel dort anſetzt, bis wohin er thatſächlich vordringen zu können glaubt, nicht einmal ſo weit kommt. Wo hingegen der Weitausſtrebende im Schwunge der Begeiſterung meiſt den Punkt überfliegt, der ihm bei beſonnener Erwägung die Grenze menſchlichen Könnens zu bezeichnen ſchien. Vergebens wird man darauf warten, daß die vorhandenen „Keime“ zu der wünſchenswerthen Ausgeſtaltung des Feſtlebens ſich „organiſch“ entwickeln und entblättern werden, denn nur ein „ruchloſer Optimiſt“ kann leugnen, daß dieſe ſogenannten Keime eigentlich verkümmerte, abſterbende Rudimente eines ehedem blühenden Wachsthums darſtellen. Mit der blos conſervirenden Pflege iſt es darum nicht gethan, es bedarf eines kräftigen Antriebes von außen, eines weithinleuchtenden, befeuernden Beiſpiels. Mit zag-

haften Verſuchen und halben Maßnahmen gewinnt man nichts: hier hilft nur eine ganze, Aufſehen erregende und zielbewußte That.

Dieſe That darf ſich folgerichtigerweiſe nicht damit begnügen, ein mehr oder minder gelungenes, dem jeweiligen Anlaſſe entſprechendes Ceremoniell für die einzelnen Feſte aufzuſtellen und den ſymboliſchen Act mit Nachdruck aus der Reihe der ihn umgebenden, anderweitigen Vergnügungen hervorzuheben. Vielmehr kommt alles darauf an, ſämmtliche Feſttheilnehmer in irgend einer Weiſe zur Mitwirkung heranzuziehen und excluſives oder müßiges Gafferthum nicht aufkommen zu laſſen. Denn nur dann wird man im Sinne unſerer Eingangs gegebenen Beſtimmung des Volksbegriffes von einem echten Volksfeſte reden dürfen.

Wenn die Veranſtalter eines Feſtes entweder mit Hülfe eines angeworbenen Schauſpielperſonals oder mit erbötigen Dilettanten ein noch ſo ſinnreiches Feſtſpiel zur Aufführung bringen, ſo haben ſie das Programm wohl in dankenswerther Weiſe veredelt. Aber doch fehlt etwas, um den Act zur wirklichen Volksangelegenheit zu ſtempeln: die Mitwirkung der Geſammtheit. Je mehr nämlich unſer Publikum verlernt, ſich mit den Darſtellern des Volkes auf der Bühne eins zu fühlen, es gewiſſermaßen als Sprecher und Vertreter des eigenen Wollens und Empfindens zu betrachten, um ſo nothwendiger iſt es, den Kreis der Mitwirkenden am Kunſtwerke über die Bühne hinaus zu erweitern und die active Theilnahme auch der Hörer zu fordern und durchzuſetzen, wie es in früheren Kulturperioden der Fall war.

Man denke doch an Sebaſtian Bachs Paſſionen, die Feſtſpiele der Charfreitagsfeier. Beſtellte Sänger trugen

den Bericht des Evangeliſten, die Reden des Heilands, der Jünger, des Hohenprieſters und des Volkes vor: es waren die officiellen Perſonen des geiſtlichen Dramas. Aber an entſcheidenden Stellen fiel die ganze Gemeinde mit einem beziehungsvollen Choral ein, der die durch den Vorgang erweckten Gefühle der Hörer ausdrückte. Welche unbeſchreibliche Wirkung, wenn z. B. nach den Worten Petri „Und wenn ich mit dir ſterben müßte, ſo will ich dich nicht verleugnen“ die bisher andächtig lauſchende Gemeinde mit dem Choral „Ich will hier bei dir ſtehen“ gleichſam ihre Zuſtimmung kundgab oder gar nach der Stelle „Aber Jeſus ſchrie abermal laut und verſchied“ in den Choral ausbrach „Wenn ich einmal ſoll ſcheiden, ſo ſcheide nicht von mir.“ In dieſen Momenten erwieſen ſich die Hörer als eine Gemeinſchaft, als Volk im Wagner-ſchen Sinne, das von einem gemeinſamen Drange des Gemüthes beſeelt wird. Dieſe Theilnahme des Publikums machte die Paſſionsaufführungen zu einem wahren Volksfeſte, trotz der ungemein complicirten Kunſt des Tonſatzes. Wie erbärmlich nehmen ſich (auch bei vollendeter muſikaliſcher Wiedergabe) heute die Aufführungen der Paſſion im Concertſaale aus. Schallendes Hohngelächter würde es dem lohnen, der ernſtlich verlangte, daß die Concertbeſucher jene Choräle gleichfalls mitzuſingen haben. Sie wollen das Werk anhören, ſtatt es mit zu durchleben, ſie laſſen ſich die Choräle, welche der Ausdruck ihrer eigenen Ergriffenheit ſein ſollen, von denen am Podium vortragen, ohne auch nur zu merken, daß der gewaltige Gedanke des Kunſtwerks dadurch entſtellt und zerſtört wird. Es iſt ein galvaniſirter Leichnam, kein lebendiger Organismus mehr.

Warum erſcheint die Wiederherſtellung der alten Auf-

führungsweiſe gegenwärtig ſo undenkbar? Weil geiſtloſe Trägheit auf der einen und blaſirte Vornehmthuerei auf der andern Seite die große Maſſe der Menſchheit beherrſchen, weil der moderne Menſch eine Scheu davor hat, ſich an öffentlichen Kundgebungen perſönlich zu betheiligen, aus ſich herauszugehen und ſich als Menſch unter Menſchen zu fühlen. Feigheit und Mangel an Gemeinſinn ſetzen der Bethätigung des Volksgefühles unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Unüberwindliche? Nicht ganz. Man erinnere ſich doch, wie im Tingltangl das Publikum den Kehrreim tapfer mitgröhlt und gewiſſe Vorträge mit einem obligaten Pfeifen, Untertaſſengeklapper und Gläſerklingen zu begleiten weiß. „Nur wenn wir im Koth uns fanden, da verſtanden wir uns gleich“.

Ich will nicht bitter werden und hoffen, daß bei geſchicktem Vorgehen und bei einer neuen, wenn auch edlen Sache wie es die Feſtſpiele ſind, die allgemeine Betheiligung den Leuten anerzogen werden kann. Mit einem Male geht's natürlich nicht. Aber, dringt man beſtändig darauf, ſo wird das Publikum nach dem erſten Befremden ſich daran gewöhnen, daß es beim Feſte ſelbſt eine Rolle zu ſpielen hat, daß es nicht blos dazu da iſt, um die dargebotenen Vergnügungen zu genießen, ſondern mit zum allgemeinen Vergnügen ſein Scherflein beizutragen hat, daß man nicht nur auf ſeine Börſe, ſondern auch auf ſeinen Menſchenwerth reflectirt und dieſes Bewußtſein wird den Feſtgäſten eine von der jetzt üblichen durchaus verſchiedene, höhere und wichtigere Stellung verleihen. Mögen die Momente des Feſtaktes, an dem ſich die Geſammtheit durch Geſang, Rufe oder Geberden betheiligt aus praktiſchen Gründen noch ſo kurz und ſelten ſein,

wenn ſie nur überhaupt da ſind. Man wache ſorgſam darüber, daß ſie, einmal eingeführt, nicht ſpäter durch Läſſigkeit wieder wegfallen, ſondern ſuche ſie womöglich zu befeſtigen und zu verbreitern. Denn ſie, gerade ſie bilden die Gipfelpunkte des feſtlichen Volkslebens.

Wie reizvoll läßt ſich z. B. der oben erwähnte Umzug des ſiegreichen Lenzes auf den Frühlingsfeſten durch die allgemeine Mitwirkung geſtalten! Greiſe und Gebrechliche belaſſe man immerhin als müßige Zuſchauer. Die Mitwirkung des Publikums wird ſich etwa auf lebhafte Heilrufe, Tücherſchwenken und auf das Abſingen eines allbekannten Frühlingsliedes beſchränken, aber doch einen ganz anderen Zug in das Schauſpiel bringen. Der ganze Feſtplatz wird zur Bühne, das in ſeiner Mitte aufgeſchlagene Schaugerüſt aber nur die Stelle markiren, wo die bedeutſamſten Momente der Handlung ſich abſpielen. Welche Perſpective auf eine ganz neue, von der alten Schablone abweichende Art der Herrichtung des Feſtplatzes ſich darnach eröffnet, mögen Sachkundige näher betrachten und in Erwägung ziehen. Hier genügt es darauf hinzuweiſen, daß die Reform auf rein geiſtigem Gebiete von ſegensreichen Folgen begleitet wäre. Es würde die Thatſache, daß es ſich nun nicht um eine mehr oder minder gut ausgeführte Komödie, ſondern um einen ſymboliſchen Vorgang handelt, deſſen Urbild ein allgemeines, ein Volksintereſſe iſt, mächtig ins Bewußtſein treten und eine Reihe ethiſcher Kräfte und Empfindungen ausgelöſt und entbunden werden. Dann würde unſeren Feſten bei aller Fröhlichkeit auch nicht mehr das fehlen, was tiefblickende Freunde der Volkskultur an ihnen bisher ſo ſchmerzlich vermiſſen: Die Weihe.

4.

Es ist klar, daß der in Bezug auf Volksspiele aufgestellte Grundsatz, die Form der neuen Gattung in vielen Punkten bestimmen wird. Die Dichter werden auf Momente sinnen müssen, in denen die Gesammtheit zur Mitwirkung herangezogen werden kann, oder besser gesagt herangezogen werden muß. Denn es gehört zum Wesen eines rechten Kunstwerkes, daß seine Glieder nicht willkürlich, des Effectes wegen zusammengesetzt sind, sondern eine natürliche Einheit bilden. Meyerbeeriaden können wir im Volksspiel ebensowenig brauchen als in der Oper, wenn nicht der gute Geschmack darunter leiden soll.

Die Kulturgeschichte zeigt uns bisher vier Phasen des Festspielwesens. Erst ist es reine Volkskunst, d. h. das Volk wirkt in seiner Gesammtheit mit. Dann entwickelt sich eine volksthümliche Kunst, welche durch die Scheidung in eine ausführende Minderheit und eine zuhörende Mehrheit charakterisirt wird. Aus ihr geht allmälig eine „Kunst“ im engeren Sinne hervor, die je länger, je mehr ein ausschließliches Eigenthum der oberen geistig überragenden Bevölkerungsschichten ist und schließlich in eine Virtuosenkunst ausartet, die einzig und allein die psychisch und physisch Ueberreizten befriedigen kann. Im Virtuosenthume stecken wir heute bis über die Ohren. Die große, hehre Kunst der Meister gehört der Vergangenheit an, und die Medicinmänner der Zeit erheben von allen Seiten den Ruf nach der volksthümlichen Kunst. Vielleicht aber ist es zweckmäßiger das chronische Uebel durch eine Radikalkur zu heilen, durch die muthige Rückkehr zu einer gesunden Volkskunst.

Um Mißverſtändniſſe gleich von vornherein auszuſchließen, erkläre ich, daß mir dabei keineswegs der Gedanke vorſchwebt, die alten Volksſpiele hiſtoriſch treu wieder aufzunehmen oder leicht moderniſirte Nachahmungen uns vorzuführen. Das Erbe der Vergangenheit enthält Elemente, die uns als grobe Geſchmackloſigkeiten erſcheinen, dann ſolche, die wir noch gewiſſermaßen hiſtoriſch, durch eine beſondere Spannung der Phantaſie genießen mögen und endlich ſolche, die uns heute noch unmittelbar das Gemüth berühren, weil ſie das Bleibende oder doch das Verbliebene in der geſchichtlichen Entwickelung darſtellen. Dieſe letzteren Elemente mögen eine Zeit lang im Winkel zurückſtehen: aber ſie ſind darum noch nicht verloren, ſondern können in jedem Augenblicke wieder hervorgeſucht und wirkſam werden. Wir wollen uns nicht mit den verwelkten Kränzen von geſtern ſchmücken, ſondern neue winden nach unſerem Sinne, dort auf der grünen Wieſe des Lebens, wo auch das Geſtern ſeine Blumen brach.

Da hier die Kunſt nur im Zuſammenhange mit dem Feſtweſen beſprochen werden ſoll, muß ich mir weitere Ausführungen über das fruchtbare Thema verſagen und wieder zu dem Punkte zurückkehren, worauf alles ankommt und der nicht oft und ſcharf genug hervorgehoben werden kann: Die Betheiligung des Publikums an den feſtlichen Acten.

Wer Reformen anſtrebt, muß genau wiſſen, was er erreichen will, welche Hinderniſſe ſich ſeinem Vorhaben entgegenſetzen und welche Stützpunkte die gegenwärtigen Verhältniſſe ihm darbieten. Von dem unwillkürlichen Widerſtande unſeres Publikums gegen ein ihm zugemuthetes Ceremoniell war ſchon die Rede. Man beachte, wie die

Betheiligung an den wenigen noch vorhandenen Reſten des Volksbrauches, beſonders in den Städten, abnimmt. In der Kirche knien die einen nieder, andere beugen nur den Körper, manche ſenken blos den Kopf; die Idee der Gemeinſchaft der Gläubigen — Ungläubige gehen ja gewöhnlich nicht zur Meſſe — die Gleichheit der Menſchen vor dem Heiligen, iſt durch dieſe Verſchiedenheit des Brauches verdunkelt. Auf unſern Feſtcommerſen — ſogar auf ſolchen, die ſich „Volksabende“ betiteln, — ſchließen ſich die Damen regelmäßig vom Mitſingen der offiziellen Lieder aus; auch ſogenannte Honoratioren halten es oft unter ihrer Würde mit einzuſtimmen und dadurch ihr Volksgefühl zu bekunden. Ja, es kommt vor, daß gemeinſames Singen ganz unterbleibt und man — welch ein Skandal! — einen Singverein einlädt, einige patriotiſche oder nationale Chöre vorzutragen. Als ob es damit gethan wäre, daß überhaupt etwas Vaterländiſches oder Nationales geäußert wird. Nein, das iſt die Hauptſache, daß alle Theilnehmer es in ſich gleichſam friſch erwecken und äußern, wenn's auch mit verroſteter Kehle geſchieht und nicht immer richtig klingt. Gemeinſames Singen iſt ein wichtiges Mittel der Erziehung zur Volkheit, um dies treffende Wort Goethes zu gebrauchen, und ſeine Einſchränkung aus falſchem Kunſtſinn ein Schaden für die geiſtige Kultur. Kunſt, ſo lehren uns die großen Meiſter, iſt Ausdruck inneren Empfindens, und ein vom Herzen geſungenes Lied, das die Stimmung des verſammelten Volkes kräftig austönt, macht mir größere Freude, als der notengerechte Vortrag eines gedrillten Sängerchors, der ſich ſeiner Aufgabe mit anſpruchvoller Kühle entledigt. Volksfeſte ſind keine Vereinsproduktionen, ſondern Stunden zur Erweckung

und Bekundung des Gemeingefühls: Ist für diese gesorgt, dann mag man dazwischen meinethalben auch Liedertafel halten, Komödie spielen und Feuerwerke abbrennen. Das sind dann Abwechslung schaffende Episoden, die aber nur als solche, nicht als wesentliche Momente des Festes sich darbieten dürfen. Die Hauptsache, darüber müssen sich Veranstalter und Gäste jederzeit klar sein, bilden die gemeinsamen Gesänge, die gemeinsamen Umzüge und Ceremonien.

Man liebt jetzt in gebildeten Kreisen über den sogenannten Hurrahpatriotismus zu spotten; in mancher Hinsicht gewiß nicht ohne Grund. Man berauscht sich an dem Gedanken des Individualismus und verachtet die „Heerdentriebe"; in den meisten Fällen gewiß ohne Berechtigung. Perverse Denkweise, Anmaßung und Eitelkeit machen nur zu oft den pomphaft zur Schau getragenen Individualismus der Modernen aus, während die Fälle, in denen die Besonderheit wirklich urkräftiger Eigenart entspringt, gar selten sind. Dann aber ist die Eigenart nie volksscheu. Ein Richard Wagner räth den Meistern, daß

> Statt daß das Volk man kommen läßt,
> Herab aus hoher Meisterwolk'
> Ihr selbst euch wendet zu dem Volk!

Und ein andermal sagt er, in etwas sei jeder Deutsche seinen großen Dichtern verwandt und könne sie darum auch verstehen. Auf unsere Geistesheroen dürfen sich die modernen Sondermenschen also nicht berufen. Denn wenn der höher und feiner Gebildete auch vielfach anders denkt als der schlichte Mann, so empfindet er doch in gewissen

Momenten naturgemäß volksthümlich, d. h. im ſelben Sinne wie ſeine Mitmenſchen, wenn er es auch „mit ein bischen anderen Worten“ ausdrückt. Dieſe „andere“ Ausdrucksweiſe für einen dem Weſen nach gleichen Inhalt giebt Niemanden ein Recht, den Uebermenſchen zu affectiren und ſich der Einſicht zu verſchließen, daß er vielleicht dem Grade, aber kaum der Art nach vom profanum vulgus ſich unterſcheidet. Es iſt darum von Werth und Wichtigkeit, nicht nur für das Gemeinwohl, ſondern auch für das Individuum, daß der geiſtig höher Stehende von Zeit zu Zeit mit den übrigen Volksgenoſſen Fühlung nimmt und ſich auf mittlerer Höhe mit ihnen findet, um ſich des Gemeinſamen bewußt zu werden. Die beſte Gelegenheit bieten dazu eben die Volksfeſte, vorausgeſetzt, daß er ſie nicht als prüder Feſtbummler anſieht, ſondern, was leider immer weniger geſchieht, mitmarſchirt, mitſpielt, mitſingt und mitjubelt.

5.

Die vorhin gemachte Unterſcheidung zwiſchen Volkskunſt und volksthümlicher Kunſt läßt ſich natürlich nicht ſchroff durchführen. Es giebt eben zahlreiche Uebergangsſtufen. Am weiteſten vom Begriffe der Volkskunſt entfernen ſich unſere Theater. Mag auch ein volksthümliches Stück, etwa der „Freiſchütz“ gegeben werden, die Betheiligung des Publikums iſt verpönt. Nicht daß es mir beifiele, ſie zu verlangen: Die abſolute Kunſt hat das Recht und die Pflicht ſelbſtändig aufzutreten, es gehört zu ihren Lebensbedingungen, die Einmiſchung der Nichtkünſtler in ihre Angelegenheiten auszuſchließen. Aber dagegen muß man ſich wenden, daß man die Normen und Gepflogenheiten, welche ihr gegenüber von den

Hörern gelten, ohne weiteres auch auf die relative Kunſt der Volksfeſte überträgt, wo ſie ihr Weſen verfälſchen und ihr Leben erſticken. Das Beſtreben, alles über einen Kamm zu ſcheeren, über äußeren Aehnlichkeiten die innere Grundverſchiedenheit der Erſcheinungen zu verkennen, führt zu ganz falſchen und ſchädlichen Analogien und raubt unſeren Feſten nur zu oft die Sinnigkeit und Individualität.

An den geiſtlichen Volksfeſten früherer Zeiten kann man ſehen, wie ſich Volkskunſt und volksthümliche Kunſt verbindet. Es war üblich, die Spiele, die ſogenannten Moralitäten, mit einem Liede einzuleiten, in das die Zuſchauer alle mit einſtimmten. Dann trat der Herold vor und gebot Stille, worauf das Stück anging. Dieſes Gebot trennte die Sphäre der Volkskunſt und der volksthümlichen Kunſt. Die in neueſter Zeit ſo beliebt gewordenen Paſſionsſpiele kennen das nicht: Sie ſetzen an Stelle des gemeinſamen Eröffnungschores eine Ouvertüre und brauchen darum auch den Herold nicht. Die Muſik giebt bei ihnen das Zeichen zum Anfang. Das Zuſammenwirken von Publikum und Darſtellern iſt aufgelaſſen, es ſind Bauernſpiele, keine Volksſpiele mehr.

Wenn wir nach letzteren ſuchen, ſo müſſen wir von Oberammergau und Höritz nach der Schweiz gehen. Eben heuer hatte man Gelegenheit in Appenzell das alle zehn Jahre ſich wiederholende Feſtſpiel zum Gedächtniß der Schlacht am Stoß (1405) zu ſehen. Ich kann mir nicht verſagen eine Schilderung dieſes Feſtſpiels, die ich in der „Deutſchen Wacht“ aus der Feder Dr. Armin Seidls finde, auszugsweiſe hier einzuſchalten, weil die übrige deutſche Preſſe es ziemlich unbeachtet gelaſſen hat und

weil es in vieler Hinsicht vorbildlich für ähnliche Versuche werden kann.

„Die Fahrt," so erzählt ein Gewährsmann, „glich von Rorschach an einer Völkerwanderung, und je näher man dem Ziele kam, häuften sich auch neben der Bahn rechts und links auf den Straßen die Züge fröhlicher Menschen. Kurz nach Beendigung des Gottesdienstes begann das Fest mit einem Umzug von wenigstens hundert Kindern, die gewissermaßen das treue Festhalten an der großen Erinnerung bekunden sollten. Ihnen schlossen sich mehrere Gruppen an, welche die Geschichte der Landschaft darstellten: Pfahlbauern, Helvetier, Römer, Alemannen, Franken, die Ritter, Freiheitskämpfer und endlich die Appenzeller mit ihrem Vieh auf einer Alpfahrt. Hierauf nahm der erste Theil des eigentlichen Festspiels, die sogen. Landsgemeinde am Marktplatze, ihren Anfang.

Da kommen sie, die Männer unter klingender Kriegsmusik, schaurig und erhebend zugleich läutet dazu dumpf die große Sturmglocke. Geräuschlos rücken sie zusammen, rings umher die Häuser bis zum Dach mit Menschen besetzt. Auf einer kleinen Tribüne wird ein stattlicher Mann mittleren Alters sichtbar. Mit Zeichen erbittet er sich Ruhe, sofort wird alles still und wir können ohne Mühe der wundervoll klaren und hellen Stimme lauschen, die weithin vernehmbar allen Zuhörenden Kunde davon giebt, daß Herzog Friedrich von Oesterreich mit dem Bischof von Konstanz und dem Abt von St. Gallen sich in Arbon am Bodensee vereinigt haben zu gemeinsamem Kampf gegen die Appenzeller und daß es daher dringend nöthig sei, sich darüber schlüssig zu machen, wie man ihnen begegnen solle. Die wunderschön stylisirte und ebenso

vorgetragene Rede, die mit einer Aufforderung zum Kampf endigt, wird mit großem Beifall und Waffenlärm aufgenommen. Mehrere freie Bürger erheben sich hierauf, um ihre Meinung in schlichten, kraftvollen Worten auszusprechen. Alle scheinen mit der Aufnahme des Kampfes und der Vertheidigung einverstanden. Als sich Niemand mehr zum Wort meldet, kniet die ganze Versammlung zu einem stillen Gebet nieder, um den göttlichen Segen für die Entscheidung zu erflehen. Dann wird die Frage: „Krieg oder Frieden" zur Abstimmung vorgelegt. Alle Hände erheben sich zu Krieg, der damit entschieden ist. Unbeschreiblich ist der tiefe Ernst und die aufrichtige Begeisterung, die über dem Ganzen liegt. Das ist kein Spiel mehr, das ist wahrhaftes Erlebniß.

Ein junger Edelmann tritt auf und bittet in einfachen warmen Worten, ins Appenzeller Landrecht aufgenommen zu werden. Rudolf von Werdenberg ist's, reich an Besitzungen in der Gegend. Es wäre ihm ein Leichtes, die Oesterreicher zu unterstützen. Aber er erklärt, gleich wie seine Landsleute ein Feind Oesterreichs sein zu wollen und die Sache Appenzells zu der seinigen zu machen. Riesiger Jubel verkündete die Freude über diesen hochherzigen Entschluß, den man ihm sofort nicht nur mit Bewilligung seiner Bitte, sondern mit seiner Wahl zum Feldhauptmann für den bevorstehenden Zug beantwortet. Unter feierlichen Geberden und in altehrwürdiger Sprache findet darauf seine Vereidigung auf das Gesetz und die des Volkes auf ihn statt. Ein Schlußwort des Ammanns entläßt die Versammlung nach Absingen eines herrlichen Kampfliedes, in das — da das Programm mit Text versehen ist — Alles, Spielende wie Zuschauer, begeistert einfällt. Die

Verſammelten eilen dann heim, um ſich vollſtändiger auszurüſten. Nicht lange dauert es, ſo kommen ſie wieder, um in geordnetem Zuge hinaus zur Stadt zu ziehen, allwo auf einer Wieſe ein fröhlich-ungezwungenes Lagerleben entſteht: Es iſt einſtündige Mittagspauſe.

Punkt ein Uhr wird es am anderen Ende des Städtchens lebhaft. Hier findet das zweite Stück des Feſtſpiels ſtatt: der „Tag von Arbon", d. h. die Vereinigung der fürſtlichen Gegner und die Huldigung vor dem Herzog. Von allen Richtungen ziehen ſie heran mit ihren Ritterpanzern und ihrem Kriegsſchmuck, in ſchlagendem Gegenſatz zu der Einfachheit der Appenzeller. Es wird ſofort Kriegsrath gehalten, in dem mit wiederum ſehr ſchön geſetzten Worten und ausgezeichnetem Vortrag über Krieg oder Frieden verhandelt wird. Nicht ſo einmüthig wie bei den Schweizern iſt man hier für Krieg. Doch ſiegt der Einfluß des mächtigen Oeſterreich und nachdem man ſich auch über die Art und Weiſe des Angriffs geeinigt, — was wiederum ſinnreiche Vergleiche mit dem gleichen Vorgang bei den Schweizern zu Gunſten ihrer ſtrengen und ſelbſtgewollten Unterordnung anſtellen läßt — folgen auch hier Scenen anmuthigen Lagerlebens, alte, ganz reizend ausgeführte Tänze, kunſtvolle Ritterſpiele zu Pferd, wobei man ordentlich ſtaunen konnte über die Reitkunſt und das Pferdematerial dieſes Volkes. Dann marſchirte das herzogliche Heer ab. Wir ſelbſt müſſen uns jetzt nach einer Anhöhe begeben, um einen guten Ueberblick über den Schauplatz des nächſten Bildes zu erhalten, die eigentliche Schlacht.

Während nämlich das herzogliche Heer hinter Altſtätten in zwei Heeresſäulen einhermarſchirt, fallen plötzlich die

Appenzeller aus einem Wald von oben über ſie her und es entſteht ein vollſtändig kunſtgerechtes Schlachten, das ein treffliches Bild giebt von dem auch im Lande der Miliz wohlgepflegten militäriſchen Sinn. Schon der Aufmarſch des feindlichen Heeres geſchah nach allen Regeln der Taktik und die da und dort zu Tage tretende Erfaſſung aller ſtrategiſchen Momente in dieſem Maſſenkampfe war geradezu bewunderungswürdig. Mit Lanzen, Pfeil und Bogen rücken die beiden Heere gegeneinander, die Schweizer im einfachen, leichten Kittel, die Ritter in Schuppen- und Kettenpanzern. Wenn auch ſelbſtverſtändlich alles nur markirt wurde, ſo war doch die Illuſion bei der ziemlich beträchtlichen Entfernung vom Zuſchauerplatz eine vollſtändige. Bald weichen die Oeſterreicher, bald die Schweizer. Viele Todte liegen in kurzer Zeit herum — das größte Intereſſe ruft aber ein Reiterangriff hervor, der den Leibgardehuſaren alle Ehre machen würde und tadellos geritten wurde. Immer wieder wird ein neuer Angriff verſucht. An einem Hauſe, um das ſchon länger heiß geſtritten wurde, ſchlägt plötzlich eine Flamme heraus — die Oeſterreicher haben es in Brand geſteckt, um einen von den ärgſten Feinden, den Appenzeller Nationalhelden Uli Rotach hier zu verbrennen, nachdem er ihnen genug Schaden zugefügt. Triumphirend treiben die Oeſterreicher daraufhin zum dritten Male die Schweizer zurück. So wogt die Schlacht nun ſchon eine volle Stunde hin und her. Aber da — als ſchon der Wald wieder erreicht war, aus dem die Schweizer hervorbrachen — da ſchallt ein wüſter Lärm heraus und gleich darauf ſtürzt ſich ein Haufen Weiber den Oeſterreichern in die Flanke, rieſige Felsblöcke — offenbar aus Papiermaſſe — auf ſie hin-

unterrollend. Damit iſt der Sieg der Schweizer beſiegelt. Die Oeſterreicher weichen und gerathen in Unordnung, ſie fliehen und ihnen nach geht die Jagd durch Altſtätten durch; alles iſt in Auflöſung.

Auch wir machen uns auf, ſo gut als möglich der Verfolgung nachzukommen, und die Todten ſtehen wieder auf, um ſich zum Siegeszug zu ſammeln. Und wunderbar! Wenn wir Altſtätten wieder betreten, erſtrahlt uns jede Straße im Feſtſchmuck. Alles iſt beflaggt und bekränzt und unter dem Geläute aller Glocken hält das ſiegreiche Heer ſeinen feſtlichen Einzug, um am Marktplatz ein feierliches Dankgebet zu verrichten. Das macht einen wunderbaren Eindruck! Dieſe Lebendigkeit und Natürlichkeit, mit der alles vor ſich geht, reißt hin, und vor allem prägt ſich die Aufrichtigkeit der ganzen Veranſtaltung, der ganzen Feier unmittelbar unſerem Gefühl ein, die wir bei uns zu Lande leider ſo oft gegentheilige Erfahrungen machen müſſen. Ein prächtiger Volksgeſang, von jedermann wieder mitgeſungen, ſchließt das Ganze nunmehr ſehr ſchön ab.“

„Das iſt das Feſtſpiel von der Schlacht am Stoß,“ ſchließt Seidl, „gewiß eine bewundernswerthe Erſcheinung unter alledem, was Volksſchauſpiel heißt. In der Schweiz freilich ſind ſolche Aufführungen ſehr beliebt, wie man ſchon aus der berühmten Schilderung des Tellſpiels in Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“ wiſſen ſollte. Da plagen ſie ſich in Deutſchland ſeit Jahrzehnten mit ſogen. Volksſpielen herum, ohne den Stein der Weiſen zu finden, d. h. ohne dieſe Schweizer Volksaufführungen zu kennen. Sie verdienen aber in jeder Hinſicht ernſte und hohe Beachtung. Denn nicht nur, daß ſie litterariſche Bedeutung

haben — die Sprache iſt mit Ausnahme der Rollen von Männern aus dem Volk in edelſtem Deutſch muſterhaft verfaßt — ſie ſind in noch höherem Grade, umgekehrt wie bei uns, hervorragende Culturerſcheinungen, die es verſtehen, das Volk wirklich bis in ſeine Tiefen und alle Schichten gleichmäßig aufzuwecken zu edler, geiſtiger Erhebung."

6.

Die Schweizer hiſtoriſchen Spiele finden immer nach einem längeren Zeitraum von Jahren ſtatt, was ganz natürlich iſt. Ein Feiertagskleid, das man allzu oft anlegt, nützt ſich bald ab. Es ergiebt ſich daraus die Nothwendigkeit, die jährlich wiederkehrenden Naturfeſte in etwas anderer Weiſe zu geſtalten, ſie überhaupt einfacher zu halten und, was ihnen an monumentaler Großartigkeit abgeht, durch den Reiz des Wechſels zu erſetzen.

Es werden bei uns leider viel zu viel Feſte gefeiert. Das mag für das Brau- und Schankgewerbe höchſt erſprießlich ſein: für das geiſtige, körperliche und wirthſchaftliche Wohl der Nation iſt es von großem Schaden. Der nächſte iſt der wirthſchaftliche. Wenn Pfingſten vorbei iſt, dann ergreift die Leute — beſonders in Oeſterreich — ein wahrer Feſtwahnſinn. Jeder Verein bricht irgend eine Gelegenheit vom Zaun, um eine Feierlichkeit zu veranſtalten. Die moderne Großmannſucht drängt dahin, ja nicht eine beſcheidene interne Feier, ſondern ein öffentliches Feſt mit möglichſtem Gepränge zu veranſtalten, wie es weit über die Bedeutung und die Mittel des Vereins hinausgeht. Da müſſen die Mitglieder ſchon vorneweg ihre Säckel öffnen, nicht ſelten ernennt man

ad hoc ein paar wohlhabende Perſonen zu Ehrenmitgliedern, ja in kleineren Städten ſammelt man gar bei Geſchäftsleuten ab, die aus Rückſicht auf die Kundſchaft zumeiſt nicht ausweichen können. So kommt ein Feſtfonds zuſtande. Man miethet und rüſtet, an Druckſachen, Decorationen und allerlei Feſtgeräth fehlt es nicht; die Behörden und ſonſtige Honoratioren, ſowie alle Vereine in der Runde ſind als Gäſte geladen, man mag nicht ſparen, ſondern will nobel ſein. Wie wenig nobel die ganze zuſammengebettelte Herrlichkeit im Grunde iſt — das fühlt im Banne des Feſtwahns kein Menſch, und wie viel die Theilnahme an dem Spaß jedes Mitglied koſtet, rechnet man ſich in der Regel nicht aus. Mit dem „Ehrentage“ iſt es aber nicht abgethan. Die heute geladenen Vereine haben am nächſten Sonntag ihrerſeits ein Feſt und der Anſtand gebietet, den Beſuch in gleicher Stärke zu erwidern. Es giebt Vereine, die faſt jeden Sonntag im Sommer nach vier bis fünf Orten mehr oder minder ſtarke Abordnungen ſenden müſſen. Welche Laſt für die Mitglieder und welche Auslagen! Es wird ſo viel geklagt über die hohen Steuern bei den ſchlechten Zeiten, aber gegen die anmaßliche Beutelſchneiderei, welche der Feſtwahnwitz ſich herausnimmt, wagt Niemand ehrlich und thatkräftig ſich zu erheben. Mit verhohlenem Seufzer und vergnügter Miene legt man ſein „Scherflein“ hin, das leider aus Standesrückſichten meiſt größer ausfallen muß als das Einkommen des Spenders es geſtattet. Man thäte ſehr wohl daran, dieſem Geflunker ein Ende zu machen, einander nichts mehr vorzulügen und ſeinen wirklichen Verhältniſſen entſprechend zu leben und auszugeben. Wahrlich, wer unſeren Wohlſtand nur nach unſeren Feſten be-

urtheilen müßte, würde die traurige, allgemeine Nothlage für eine bloße Erfindung und Einbildung halten.

Es wäre nutzlos, die großen Massen zu einer Aenderung ihrer Unsitten durch Tadel und Rüge bewegen zu wollen. Das geht nur in Sachen, wo Leidenschaften aufgestachelt, nicht wo sie bezähmt werden sollen. Die schönsten Tugendpredigten gehen an der Menge erfahrungsgemäß ohne Wirkung vorüber. Aber mit den Veranstaltern, mit den Vereinsvorständen und Protectoren läßt sich schon ein vernünftiges Wort reden, und wenn diese ihren Einfluß aufbieten, wird zwar nicht der Hang zur Völlerei und zum Geldvergeuden, aber doch die Gelegenheit dazu sich vermindern. Darauf ist vor allem hinzustreben und in dieser Hinsicht werden Spiele und Aufzüge willkommene Behelfe sein. Je mehr die Leute zu schauen und mitzuagiren haben, desto weniger Zeit bleibt ihnen zum Saufen.

Natürlich mein' ich nicht, daß man bei jedem Feste Theater zu spielen braucht. Wie es bei unseren Sportfesten ohnehin geschieht, wird man in vielen Fällen gymnastische Vorführungen an Stelle der dramatischen setzen können, die erst etwa beim Umzuge der Sieger im Wettspiele in der früher dargelegten Weise die Theilnahme der Zuschauer in Anspruch nehmen. Eben in diesen Tagen versendet der Centralausschuß zur Förderung der Jugend- und Volksspiele in Deutschland einen Aufruf, worin er auffordert, die fünfundzwanzigste Wiederkehr des Sedantages durch ein großes Volksfest zu begehen. Er empfiehlt, den Mittelpunkt der Feier die Vorführung von Jugend- und Volksspielen, sowie von einfachen turnerischen Wettübungen bilden zu lassen, an denen Knaben, Jüng-

linge und junge Männer aus allen Volksklaſſen Theil nehmen können. Daß ein ſolches Volksfeſt im Freien auch in größeren Städten ausführbar iſt, hat langjährige Erfahrung gelehrt. Der Ausſchuß richtet deshalb an Land- wie Stadtgemeinden die Mahnung, baldigſt mit der Auswahl geeigneter Spiele und Uebungen vorzugehen und weiſt dabei auf das von ihm herausgegebene Jahrbuch V., 1885 für Jugend- und Volksſpiele (R. Voigtländer, Leipzig) hin, in welchem die Abhandlungen: „Wie ſind die Sedanfeſte durch Spiele zu beleben?“ und „Die Wettkämpfe in volksthümlichen Uebungen bei den Sedanfeſten zu Braunſchweig“ eine nähere Anweiſung geben.

Neben der Ablenkung des Publikums vom materiellen Genuß durch Spiele aller Art empfiehlt ſich, daß mehrere Vereine ſtatt jeder für ſich ein Feſt zu veranſtalten, ein gemeinſames abhalten; dadurch verringern ſich im Ganzen wie für die Einzelnen die Koſten ganz erheblich und es werden ein paar Sonntage für die Erholung im Familienleben oder in freier Luft gewonnen. Lieſt man in den Zeitungsankündigungen, der jubilirende Verein habe „alles aufgeboten“, um den Tag „in möglichſt großartigſter Weiſe“ zu begehen, ſo weiß man nicht, ob man lachen oder weinen ſoll. „Alles aufgeboten“, das heißt in Wirklichkeit gar oft: den letzten Heller ausgelegt und Schulden gemacht obendrein. Iſt das ſo was „Großartiges“? Bei unſeren Fahnenweihen ſieht und hört man's ja, welcher Feſtluxus von Leuten, die's nicht darnach haben, getrieben wird. Man erfährt Jahr für Jahr von recht unbemittelten Vereinen, die ſich eine Fahne leiſten, der Weihe halber. Nothwendig haben ſie ſie gerade nicht für ihre paar Ausrückungen; auch thut's nach ihrem Sinne ein Pannier

unter fünfhundert Gulden durchaus nicht. Aber der Hochmuthsteufel ſitzt den Leuten im Nacken und ſie überbieten ſich an Prunk und Pracht nach außen, die armen Schlucker. Ja, welcher Verein den Säckel voll genug hat, mag ein wahres Wunder von Fahne erwerben und ſoll ſich nicht ſpotten laſſen. Weſſen Verhältniſſe das nicht ohne Schaden erlauben, der habe den Muth der Beſcheidenheit. Es kommt nicht darauf an, ob das Fahnengold echt iſt, wenn's nur die Männer ſind, die hinter ihr gehen. Wie ſchön und beiſpielgebend wäre das, wenn einmal ein Verein ſich ein Herz faßte und in einem Aufrufe betonte, er wolle in Bethätigung deutſcher Einfachheit ein Feſt feiern, ärmer an koſtſpieligem Zierrath, aber reicher an geiſtigem Gehalt und frohem Sinn. Mag immer das Schlichte blos zur Mode werden und nicht ganz dem innerſten Wunſche entſpringen: ſo iſt's doch einmal eine Mode, die uns Deutſchen für Taſche, Körper und Geiſt einen wahren Segen bringt.

Herrosé & Ziemsen, Gräfenhainichen.

Mus 176.194
Musikalische Streifzuge.
Loeb Music Library
RCJ5931
3 2044 041 007 915